This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Stanford Uni
NO
16
1906

Richard Wagner und die Antike.

Ein Beitrag

zur

kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

George Wrassiwanopulos-Braschowanoff

aus Warna.

Bayreuth

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger

1905.

ML410
W19W94
MUSC

110023

NATIONAL LIBRARY OF MEDICINE

Inhalt.

Seite

Einleitung 9

I. Kapitel.

Rich. Wagners Entwickelung auf dem Wege zur Antike.

a) Allgemeine Bildung und klassische Studien 12
b) Die geschichtliche Stellung Rich. Wagners 18

II. Kapitel.

Der Einfluss der griechischen kunstphilosophischen Welt auf Rich. Wagners Kunst- und Weltanschauung.

a) Begriff und Auffassung des klassischen Altertums. Der freie, schöne und starke Grieche 22
b) Die Theorie von der Genossenschaft der Künste 25

III. Kapitel.

Nähere Beziehungen Rich. Wagners zur griechischen Aesthetik und Kunstphilosophie.

a) Einführung 28
b) Rich. Wagners Verhältnis zu Platon und Homer 31

IV. Kapitel.

Rich. Wagner und Aristoteles.

α) Einleitung: zur Erkenntnistheorie 44
β) Das Drama 47
γ) Der Mythos 51
δ) ἦθος (der ethische Charakter) 56
ε) Mitleid 66
ζ) Διάνοια (die Reflexion in Bezug auf die Tendenz des Dramas) . . . 70
η) Ὄψις (das Theatralische) 71
ϑ) Λέξις (der sprachliche Ausdruck) 72
ι) Μελοποιία (die musikalische Komposition) 74

V. Kapitel.

1. Wagner und Aeschylos 78
2. Wagners Verhältnis zu Ludwig Feuerbach und Arthur Schopenhauer . . 80

Schlusswort 90

Lebenslauf 95

Literatur.*)

1. R. Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen.
2. „ „ Nachgelassene Schrift. Entwürfe, Gedanken, Fragmente und „Jesus von Nazareth".
3. Houst. Stew. Chamberlain. R. Wagner.
4. „ „ „ Das Drama R. Wagners.
5. Glasenapp. R. Wagners Leben. II. Auflage.
6. Tappert. R. Wagner. Sein Leben und seine Werke.
7. Nohl L. Wagner-Biographie.
8. Bélart H. R. Wagner in Zürich.
9. Briefwechsel zwischen R. Wagner und Liszt.
10. Nietzsche. R. Wagner in Bayreuth.
11. „ Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
12. „ Der Fall Wagner.
13. „ Nietzsche contra Wagner.
14. Baudelaire Ch. Oeuvres complètes.
15. Hans Freiherr von Wolzogen. R. Wagner und die Tierwelt.
16. „ „ „ „ Wagneriana etc. etc.
17. Heinr. Freiherr von Stein. Die Entstehung der neueren Aesthetik.
18. Heinr. Freiherr von Stein und Glasenapp. Wagner-Lexikon.
19. Dr. Martin Berendt. Ein Beitrag zur Dramaturgie des Lohengrin.
20. R. Wagner an M. Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe.
21. Wilhelm Broesel. Der Charakter der Senta.
22. R. Wagners Briefe an Uhlig, Fischer, Heine.
23. Briefe an A. Röckel von R. Wagner.
24. Hans von Bülow. Briefe.
25. Arthur Drews. Der Ideengehalt von R. Wagners „Ring des Nibelungen" in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie.
26. Glasenapp. Wagner-Encyklopädie.
27. Marcel Hébert. Le sentiment réligieux dans l'oeuvre de R. Wagner.
28. Henri Lichtenberger. R. Wagner poète et penseur.
29. M. Schasler. Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst.
30. A. Döring. Die Kunstlehre des Aristoteles.
31. Ed. Müller. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten.
32. Bode. Geschichte der hellenischen Kunst.
33. *Γεώργιος Μιστριώτης. Ἑλληνική Γραμματολογία.*

u. a.

Bemerkung. Die Zitate aus Wagners Schriften beziehen sich ausnahmslos auf die 3. Auflage der gesammelten Schriften und Dichtungen. Verlag Siegel, vorm. E. W. Fritzsch, Leipzig. Diejenigen aus Platons Schriften — auf die von Dr. Fr. Wilhelm Wagner, Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann. 1853—1881. Zweite verbesserte Auflage.

*) Der Oesterlein'sche Katalog der Wagnerliteratur im Wagner-Museum zu Eisenach weist in 4 Bänden bereits die Nummer 10028 auf! Es sind mehr als 5000 Schriften und kleinere Abhandlungen über, für und gegen R. Wagner bisher erschienen.

Dem Andenken meiner Mutter

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

„Lieber einen halben Tag Griech
vor dem tragischen Kunstwerke —, al
in Ewigkeit — ungriechischer Gott!"
(Richard Wagner.)

Einleitung.

Die Kunst Richard Wagners hat bereits in der Gegenwart eine allgemeine Anteilnahme und eine kulturelle Bedeutung gewonnen.

Die vorliegende Schrift beabsichtigt das Verhältnis Richard Wagners zur Antike darzulegen als einen Beitrag zu der vielumstrittenen Frage seiner Welt- und Kunstanschauung.

Es ist eine bekannte Tatsache, dass die altgriechische Welt auf die allgemeine Bildung und kunstphilosophische Entwickelung Wagners einen grossen Einfluss ausgeübt hat. Doch scheint gerade dieses Moment noch nicht hinreichend gewürdigt worden zu sein. Denn obgleich Wagner, in gewissen Perioden seiner Entwickelung, unter dem Einfluss der Philosophie Feuerbachs und Schopenhauers gestanden zu haben scheint, so ist es doch andererseits eine unleugbare Tatsache, dass unser Künstler vor allen Dingen ein durchaus origineller Kopf war, dessen systematische Entwickelung vorwiegend und zu allen Zeiten seines Lebens und Schaffens nur die Natur in ihrer Ursprünglichkeit, sowie die natürliche Schönheit der altgriechischen Kunstwelt zu beeinflussen vermochten.

Die unerschöpflichen Quellen, woraus Wagner als Mensch, Künstler, Dichter und Philosoph mit voller Begeisterung für seine Kunst immer wieder seine Inspirationen schöpfte, waren jedoch weniger akademische Studien und wissenschaftliche Bibliotheken, als die allerrealste „sinnig sinnliche" Welt, die grosse, freie Natur, diese Lehrmeisterin alles Schönen, mit allen ihren herrlichen Geschöpfen, Blumen und Tieren, die er leidenschaftlich liebte, und weiter eine der Natur entsprungene reinmenschliche, freie Kunst. „Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen." „Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Zivilisation, das Gesetz verkündigen: „so weit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; soweit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren." (R. Wagner, „Kunst und Revolution" S. 31.)

Dem tiefsten Wesen einer natürlichen Kunst trat Wagner nahe, als er sich in das den Mittelpunkt der griechischen Geisteswelt bildende antike Theater versenkte. Das griechische Theater ist bis in die späteren Zeiten ein bedeutsamer Kulturfaktor Griechenlands gewesen. Sogar Alexander der Grosse bediente sich zur Verbreitung der griechischen Zivilisation des

Theaters. So berichtet uns in glaubwürdiger Weise Plutarch (Leben Alexander des Grossen 4. 49, und Ueber das Schicksal oder über die Tugend Alexander des Grossen II. 2.), der grosse Welteroberer habe auf den Expeditionen tragische Festspiele veranstaltet, mit Geld griechische Theater unterstützt, gute Schauspieler an seinem Hof reichlich belohnt u. s. w. So ist es nicht zu verwundern, dass 3000 Schauspieler nach Ekbatana mitzogen.

„Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schliesslich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden" sagt Wagner (Ges. Schr. VIII S. 42, 43). Im Theater liegt „der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung. Kein anderer Kunstzweig kann je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist. (a. a. O. 60). — „Mit Grauen und Schauder nahten von je die grössten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerte Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen." (a. a. O. 61.)

Wagner ist vielleicht das edelste und echteste der Geisteskinder der Antike, die je aus dem fruchtbaren Boden des neuklassischen Deutschlands hervorgegangen sind. Von früher Jugend an regte sich in seiner Seele eine tief ästhetische Neigung zum Griechentum. Er fühlte sich ihm geistig verwandt; so bedeutete die intensive Beschäftigung Wagners mit der griechischen Mythologie und Geschichte für ihn nicht etwa die Befriedigung eines vorübergehenden Bedürfnisses, sondern er schöpfte vielmehr aus ihr die Grundlage seiner gesamten Welt- und Kunstanschauung.

Diese geistige Neigung zur griechischen Kunstwelt und zur klassischen Bildung überhaupt entsprang, möchte ich fast sagen, einer gewissen Vererbung. Schon im Grossvater Wagners lebte ein künstlerischer Zug und zwar auf theatralischem Gebiete. So finden wir unter seinen kunstsinnigen Vorfahren vor allem Adolf Wagner, den Oheim R. Wagners, welcher als klassischer Philologe in Deutschland wohlbekannt ist. Adolf Wagner studierte auch in Jena (1798) und beschäftigte sich später als Privatgelehrter hauptsächlich mit der dramatischen Kunst der Griechen. Er übersetzte unter anderem den „König Oidipus" von Sophokles ins Deutsche mit einer ausführlichen Einleitung (herausgegeben durch die Weigand'sche Buchhandlung in Leipzig 1813); ferner finden wir die Tragödie „Alkestis" von ihm philologisch bearbeitet und mit Anmerkungen versehen u. a.

Infolge einer unerschütterlichen Ueberzeugung von der Würde und von dem hohen Werte der Antike erhob sich Wagner durch gründliche, dabei aber freie und selbständige klassische Studien zu einer erhabenen Höhe intuitiver Anschauung. Er vergegenwärtigte sich in grossen und klaren Zügen das ganze Kunstbild des Altertums und trat in innige Berührung zu allem, was von dem Geiste eines schönen, starken und freien Menschen im Sinne des Griechentums erfüllt war.

„Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschliessen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist." (G. Sch. VIII S. 64.) „Wir können . . . . . in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwickelung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen. Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blütezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimat überwunden, und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewusstseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme" (Kunst und Revolution, G. Schr. III. 9).

Aus jener erhabenen Höhe schaute nun Wagner — schaute im griechischen Sinne des Wortes. „Das Schauen, dies in jedem Menschen innewohnende Seelenvermögen, muss mit der ganzen Seele zugleich von dem Vergänglichen ab zur Ideenwelt hingewandt werden, bis man imstande ist Das anzuschauen, was wir das Gute nennen, ebenso wie das Auge als Werkzeug der Wahrnehmung mit dem gesamten Körper aus dem Finstern dem Hellen zugekehrt werden kann.*) (Platon. Staat ζ. 518c.)

„Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich", schreibt Wagner G. Sch. X 317, „eine Stunde wahrhaftigsten Sehens." „Über die Dinge dieser Welt zu reden scheint sehr leicht zu sein, da alle Welt eben darüber redet: sie aber so darzustellen, dass sie selbst reden, ist nur Seltenen verliehen. Sehen, sehen, wirklich sehen, — das ist es, woran Allen es gebricht." 318. „Habt Ihr Augen? Habt Ihr Augen?" — möchte man immer dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich sah, weiss woran es mit ihr ist," 317. und weiter G. Sch. X S. 144: „Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit."

Durch die natürliche, gesunde Kraft seines genialen Blickes und Empfängnisvermögens — hierin liegt eigentlich das Wesen des Genies bei Wagner — konnte er schon intuitiv die ganze Perspektive dieser kunstphilosophischen Welt der Griechen erfassen, geniessen und echt künstlerisch, durch seine gewonnene Gestaltungsfähigkeit wiedergeben. — „Von Werkzeugen aber verfertigten die Götter zuerst die Leiter des Lichtes, die Augen, und fügten sie ihm (dem Menschen) aus folgender Ursache ein. Das Feuer nämlich, nicht in Bezug auf die Fähigkeit zu brennen, sondern ein mildes Licht zu verbreiten, wie es jedem Tage eigentümlich ist, das liessen sie zu einem Körper werden. Denn das in uns befindliche, diesem verwandte Feuer liessen sie rein, glatt und intensiv durch die Augen ausströmen, indem sie zwar das ganze, vorzugsweise aber den mittleren Teil der Augen verdichteten, so dass diese das andere Feuer, soweit es dicker war, alles zurückhielten und lediglich das von jener Beschaffenheit rein durchliessen. Sobald also Tageslicht mit der Strömung des Sehstrahls in Verbindung trat, da bildete sich,

*) Die Uebertragung der griechischen Zitate ins Deutsche ist meistenteils eine freie, besonders da, wo die wörtliche Uebersetzung undeutlich oder unmöglich erschien.

indem Gleichartiges zu Gleichartigem ausströmte und ein Zusammengesetztes wurde, ein einziger verwandter Körper, in der geraden Richtung der Augen da, wo nur das von innen Kommende dem, was von aussen hinzutrat, entgegentrat .... und so dem ganzen Körper bis zur Seele mitteilte, jene Empfindung, durch welche wir zu s e h e n behaupten ..." (Platon Timäus 45^{b}.)

Daraus, wie aus einer göttlichen Quelle schöpfte Wagner und entwickelte den Kern und Keim seines modernen Kunstideales, daraus — die ursprünglichen rein menschlichen Gestalten seiner Bühnenwerke, daraus entwarf er den Plan seines „Kunstwerkes der Zukunft". Ja, wir können sagen: Richard Wagner war es von den Musen beschieden, das antike Kunstwerk *κατ' ἐξοχήν*, das Drama, in seinem vollkommensten inneren Wesen aufzufassen, und als ideale Ausdrucksform des deutschen Geistes unter Verwendung der gesteigerten modernen Kunstmittel lebendig wieder zurückzurufen.

In diesem Sinne wollen wir versuchen, die Ideen des Künstlers Wagner in ihrem natürlichen Entwickelungsgang zu verfolgen, ohne ihm irgend welche bestimmte begriffsphilosophische Systeme und abstrakte Theorien, sei es aus der alten oder neuen Philosophie, willkürlich unterschieben zu wollen.

Der Schwierigkeiten meiner Aufgabe bin ich mir voll bewusst. In Wagner, sowie in den meisten grossen Künstlern seiner Art, bleibt der verstandesmässige Systematiker, der spekulative Philosoph, hinter der Bedeutung der intuitiven Erkenntnis und Gestaltung zurück, wesshalb eine streng systematische Darstellung schon gegenüber der Art des Stoffes auf eine captatio benevolentiae von Anfang an angewiesen ist.

I. Kapitel.

Richard Wagners Entwickelung auf dem Wege zur Antike.

a) Allgemeine Bildung und klassische Studien.

Per aspera ad astra.

Aus der autobiographischen Skizze (G. Sch. I) Wagners erfahren wir, dass er schon in der Dresdener Kreuzschule, kaum zehnjährig, mit Vorliebe Sprache, Mythologie und Geschichte der Griechen trieb, und zwar in so vorzüglicher Weise, dass er diese Beschäftigung als die Hauptsache betrachtete. Die Musik dagegen war damals für Wagner eine „grosse Nebensache"; sein Klavierlehrer, der ihm zugleich im Lateinischen Unterricht gab, musste mit Bedauern äussern, dass aus seinem Schüler nichts werden könne. Doch in der Schule galt er als ein „guter Kopf in litteris", entwarf Trauerspiele nach dem Vorbilde der Griechen, studierte fleissig die

Tragödien von Apel „Polyidos“, „Aetolier“ u. a. Bereits in Tertia hatte Wagner die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Er wollte durchaus Dichter werden. „Einmal starb“, erzählt Wagner, „einer unserer Mitschüler und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt . . .“

Hieraus geht hervor, dass schon in dem ersten Stadium der geistigen Entwickelung das ursprünglich dichterische Element dasjenige ist, was sich zunächst in Wagners Seele löst und ungeduldig znm Ausdruck drängt. Die Anregung gaben die griechischen Studien.

Dass bei Wagner der Musiker aus dem Dichter hervorging, unterliegt wohl keinem Zweifel; das wird sich aus der ganzen Betrachtung ergeben. Hier wollen wir uns damit begnügen, Wagners eigene Bekenntnisse anzuführen:

„Erst später jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klassische Altertum eingeführt und in mir den Trieb zu dichterischen Versuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu die Musik gründlicher zu studieren.“

„Ich spreche zunächst von den Dichtungen, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunst mit meinem Leben am offensten vorliegt, sondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, dass meine musikalische Ausführung, meine Opernkompositionsweise, eben aus dem Wesen dieser Dichtungen sich bedang.“ (G. Sch. VII 96. IV 243., vergl. auch IV 316 u. f.)

Aus dem Geiste der Poesie entfaltet sich also allmählich das musikalische Genie Wagners und nicht umgekehrt.

Später, als Secundaner, verlässt Wagner Dresden und kommt nach Leipzig. Hier beabsichtigte er seine philologisch-klassische Ausbildung in der Nicolaischule mit grossem Eifer und sich steigerndem Ernste fortzusetzen. Allein der Umstand, dass die Lehrer den fleissigen und ehrgeizigen Jüngling zu Unrecht nur nach Tertia aufnahmen, erbitterte und enttäuschte diesen so sehr, dass er in oppositionelle Stimmung gegen die Schule überhaupt geriet und, wie er selbst berichtet, eine Zeit lang „faul und lüderlich“ wurde. „Nur sein grosses Trauerspiel lag ihm noch am Herzen“ (G. Sch. I. 6). Gerade dies Vorkommnis in Leipzig ist auch für sein weiteres Leben nicht ohne Belang: es gab den Anlass zu Wagners Abneigung gegen alles äusserliche, rein formale Schulwissen und alle selbstgefällige, doktrinäre Schulmeisterei; und noch in den reifsten Jahren seines Lebens hören wir ihn erbittert sich gegen ein gewisses einseitiges Professoren- und Gelehrtentum aussprechen, wenngleich es dann andere und wesentlich-sachliche Gründe waren, die ihn, von dem Standpunkte seiner persönlichen Ansichten über Wissenschaft und Kultur, zu einer prinzipiellen Polemik gegen die moderne Wissenschaft gelangen liess, und den definitiven Bruch mit einer bestimmten Gelehrtenwelt herbeiführte. Es lag übrigens in der Natur der Sache selbst, dass Wagner sich mit einer ausschliesslich

„wissenschaftlichen“ Kultur in Widerspruch setzen musste, denn vor allen Dingen war er ja aus Prinzip — und aus Instinkt, möchten wir sagen — für die ästhetische Erziehung, für die künstlerische Bildung und pflegte sich stäts als Künstler an das Gefühl zu wenden, nicht nur an den Verstand.

Die Studien Wagners trugen von jeher den Charakter einer ausgeprägten Individualität. Freiheit, Selbständigkeit, Originalität bildeten die Grundelemente seines geistigen Schaffens. Schon in seiner Jugend verabscheute er das pedantische Schulmeistertum. Er nannte es „tötlich falsche Zucht“ und stäts unzufrieden sehnte er sich mächtig nach der völligen Emanzipation von der Schule. Das Epitheton Autodidakt darf Wagner mit voller Berechtigung führen und zwar in der hohen altgriechischen Bedeutung des Wortes. Auch er trug ursprünglich in seinem eigentümlich gearteten Wesen „jene angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“, dies Charakteristikum der alten Griechen, das Kant Genie nennt: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ (Kant, Kritik der Urteilskraft. § 46 S. 169, bei Kirchmann.)

Dass die jugendlichen Schulerlebnisse von grosser Tragweite für Wagners Entwickelungsgang gewesen sind, bezeugt uns unter anderem besonders ein Brief, den Wagner 46 Jahre später schrieb und worin er ausführlich ihrer gedenkt. Das Schreiben ist an Friedrich Nietzsche gerichtet (G. Sch. IX 295):

„— Vor allem möchte ich durch Sie ein an mir selbst wahrgenommenes Bildungsphänomen mir erklärt wissen. Ich glaube nicht, dass es einen für das klassische Altertum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor Allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache zu welchem ich mit fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen mich hingezogen fühlte. In wieweit ich hierin regelmässig verfuhr, kann ich nicht beurteilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene besondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden, Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nicolaischule und Thomasschule in Leipzig möglich wurde, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dies ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch musste ich mit der Zeit in Zweifel darüber geraten, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie so gar bald in ihr volles Gegenteil bei mir auszuarten schienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam, an dem steten Wiederaufkeimen jener Neigungen, es mir zum Bewusstsein, dass unter einer tötlich falschen Zucht wirklich etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohltat, in die antike Welt mich zu versetzen... — Auch noch andere Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Komponieren und

Musizieren dennoch gar nichts damit anzufangen wussten, während ich, sonderbarer Weise, aus der so schwer mir zugänglichen Antike ein Ideal für meine musische Kunstanschauung mir herausarbeitete. Dem sei nun wie ihm wolle: in mir entstand das dumpfe Gefühl davon, dass der Geist der Antike am Ende ebensowenig in der Sphäre unserer griechischen Sprachlehrer liege, als z. B. das Verständnis der französischen Kultur und Geschichte bei unseren französischen Sprachlehrern als nötige Beigabe vorausgesetzt sein kann." — „Wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus, ohne von dem Geprügel der Bauern in der Schenke unter uns gestört zu werden . . ." —

Dieser letzte Satz erhellt uns deutlich, in einer metaphorischen Andeutung, die natürliche und freie Richtung, welche Wagner in seinen klassischen Studien eingeschlagen hatte. „Die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte." (G. Sch. III. 113). —

Verstimmt und unbefriedigt verliess Wagner die Schule ohne ein Examen*) gemacht zu haben und bezieht nun die Universität in Leipzig, aber nicht um sich einem Fakultätsstudium zu widmen, sondern um Philosophie und Aesthetik zu hören. Aber auch hier verhinderte ihn besonders das äussere Gewand, in dem diese Fächer vorgetragen wurden, am Eindringen in den wesentlichen Kern der Sache. „Von dieser Gelegenheit mich zu bilden, profitierte ich so gut als gar nichts. Die Meinigen hatten um diese Zeit grosse Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen." Hier also wieder die selbe Enttäuschung wie früher auf der Schule. So verlässt Wagner, dieser „nie zufriedene Geist, der stäts auf Neues sinnt", auch die Universität und damit schliesst er seinen äusserlichen Bildungsgang ab. Jetzt ist er vollständig frei. Die langersehnte vollkommene Emanzipation ist da, und nun „in voller Anarchie" macht der „zuchtlose" Zögling „das Leben, die Kunst und sich selbst zu seinem einzigen Erzieher" (G. Sch. IV. 251). —

Wie stark das Gefühl der Selbständigkeit bei Wagner entwickelt war, bezeugt unter anderem ein Brief, den Wagner (19. Sept. 1850) in Zürich an Franziska von Bülow, die Mutter Hans von Bülow's, geschrieben hat:

„Der Keim aller grundverderblichsten Uebel ist aber das Misstrauen: bezeugen Sie das jetzt — und gerade jetzt — Ihrem Sohne, indem Sie ihn durch Ihren ungebrochenen Mutterwunsch zwingen, zu einem in tiefster Seele ihm verhassten Studium (der berühmte Pianist Hans von Bülow musste damals nach dem Wunsche seiner Mutter Jura studieren) zurückzukehren, ohne den Wunsch, ohne den Trieb, und somit ohne die Aussicht, je aus ihm Vorteil zu ziehen, so zerstören Sie seinen Eifer zur Tätigkeit überhaupt, zersplittern und schwächen seine Fähigkeit, legen den Grund zu einem, seinem ganzen Leben anhaftenden, zerfahrenen, halben Wesen und ernten ganz unbedingt sicher den allerunerwünschtesten Lohn, den Lohn einer ebenso zerfahrenen und zersplitterten Liebe. Nur mit grossem Schmerze denke ich an eine lange Reihe von Jahren meines Lebens, in denen ich aus ähnlichem Grunde, von meiner guten aber hierin unkenntnisvollen Mutter, vollkommen mich geschieden hatte; und

*) Wagner ist nie dazu gekommen irgend ein schulmässiges oder wissenschaftliches Examen abzulegen.

dennoch kann ich nichts anderes sagen, als dass ich Ihrem Sohne die ganze gleiche Energie wünsche, wie ich sie besass, als ich mich in meiner freien Selbstbestimmung selbst durch das edelste Band der Natur nicht hindern liess." (Hans von Bülow, Briefe I. 253).

Es ist charakteristisch für Wagners Lebensgang zu bemerken, dass er niemals — Hauslehrer war. Dies ist wohl eine Ausnahmeerscheinung in der Geschichte der grossen Männer Deutschlands im 18. und 19. Jahrhundert. Fast alle mussten sie ja das Stadium des Hauslehrers durchlaufen. Wagner, mit seinem stark entwickelten Selbständigkeitsgefühl und trotzigen Uebermut, hat sich immer in der Not anderweitig durchringen können. Er steht jetzt in dem kritischen, feurig-lebhaften Alter seiner Jugend: kaum achtzehnjährig stürzt er in die Welt hinaus und gerät in jene an Qualen und Verhängnis überreiche Zeit seines Lebens, welche dennoch als eine propädeutische Vorbereitung für den Glanz der nachfolgenden Perioden seiner schöpferischen Tätigkeit betrachtet werden kann. Denn gründlich lernt er die Welt kennen. Die „Not" — äussere und innere — offenbart sich in ihm als ein ethisches Prinzip. Die so mühsam und in andauernder Trübsal gesammelte Welterfahrung bereichert seine allgemeinen Kenntnisse und führt ihn zur Besonnenheit, zur Ueberlegung. Ja er philosophiert schon über das Verhältnis der Kunst zum Menschen, zu Gesellschaft, Religion, Staat, Politik, indem er seine Philosophie aus dem Leben schöpft, und später durch seine dämonische Kunst auf der Bühne zum gewaltig schönen Ausdruck bringt. Indessen bei der Entwicklung seiner reformatorischen Gedanken verlässt ihn nie mehr das Vorbild seines musischen Kunstideals: die griechische Welt mit ihrer Kunst schwebt ihm immer in erhabener Pracht vor und umspannt sein Sinnen und Denken. „Die hellenische Kunst zur allmenschlichen Kunst zu machen" ist sein innigster Wunsch, die edelste, vornehmste Aufgabe seines Lebens geworden. Von einem erbärmlichen Elend äusserer Lebensverhältnisse, die so bedeutsam mit der inneren Grösse der Gesinnung kontrastierten, umklammert, verfasst Wagner gleichwohl mit stimmungsvoller Begeisterung die schöne und geistreiche Abhandlung über: „Kunst und Revolution", die man eigentlich eine feierliche Festrede (*Πανηγυρικός*) auf die erhabene Kunst der freien, starken und schönen Griechen nennen kann. Von 1849 an beginnt in vollem Ernste die selbständige Vertiefung Wagners in die klassischen Studien, deren reife Früchte „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", „Kunst und Klima", „Deutsche Kunst und deutsche Politik" u. a. sind. „Ich kenne keine ästhetischen Schriften" (äussert sich Nietzsche darüber in seinem Buche R. Wagner in Bayreuth S. 88), „welche so viel Licht brächten, wie die Wagnerischen; was über die Geburt des Kunstwerkes überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren" und weiter S. 92: „Kein Künstler irgend welcher Vergangenheit hat eine so merkwürdige Mitgift von seinem Genius erhalten, Niemand hat ausser Wagner diesen Tropfen herbster Bitterkeit mit jedem nektarischen

Tranke, welchen die Begeisterung ihm reichte, trinken müssen.“ Und in der Tat, der Dämon der Obstruktion, der Geist der Opposition und der Hindernisse, der so tückisch in das Studierzimmer grosser Männer hineinschleicht, hat Wagner nie verlassen; nicht einmal in der Zeit, als er unter der majestätischen Protektion des edlen und kunstsinnigen Königs von Bayern, Ludwig des II., stand. Aber gerade deshalb müssen wir anerkennen, dass in der Geschichte der Kunst niemals ein gleich energischer Kampf und in seiner Folge triumphierender Sieg ausgefochten worden ist.

Ein griechischer Zug zieht durch alle diese Schriften Wagners, und aus ihnen erhellt der Einfluss auf die Welt- und Kunstanschauung des grossen deutschen Künstlers, wie wir es in den nächsten Kapiteln sehen werden.

Dass Wagner bis in die letzte Periode seiner geistigen Entwickelung und schöpferischen Betätigung — als er scheinbar manche Schwankungen in seinen Ansichten durchmachen musste — dem griechischen Ideal konsequent treu blieb, dafür spricht zuletzt, aber auch vor allem, deutlich genug die Bewerkstelligung und Ausführungs-Weise des Bayreuther Werkes selbst. Auf dem anmutigen Hügel, über der weltberühmt gewordenen Frankenstadt, steht sein Festspielhaus, das Werkzeug seiner Kunst, als das glänzendste Monument seines griechischen „musischen Ideals“:

„Die Geschichte gewährte mir auch für das von mir gedachte ideale Verhältnis des Theaters zur Oeffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller beteiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, dass ein Aischylos, ein Sophokles die tiefinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.“ (G. Sch. VII. 99. Vergl. IX. 196—199, 305, 309, 316, 318, 336—338, 342, 86; VII. 94, 130; VIII. 42, 43, 60, 61, 315, 54; VII. 84, 100; V. 60, 63, 183 und IV. 337).

Selbst die Tanzaufführungen (im I. Akt des „Tannhäuser“) verlangt Wagner nach den aus berühmten Mustern antiker Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge „natürlich kühn und wild erhaben“ (G. Sch. VIII. 315). Ja, das Wagner-Theater in Bayreuth erinnert, in mehr als einer Hinsicht, an die Olympia der alten Griechen. Die weihevolle Stimmung, die weltbeglückende, erhabene Freude, die wir nach den periodischen Bühnenfestspielen davon mitbringen, wirkt wohltuend und erweckt in uns das edle Gefühl jener vornehmen, hohen Gemütsstimmung (*μεγαλοψυχία*), welcher die alten Griechen durch die Panathenischen und Olympischen Festspiele so feierlich Ausdruck gaben. Aber, so wird man fragen, liegt in dieser Auffassung nicht ein Widerspruch gegen die allgemeine Ansicht, die in Wagner einen wesenhaft deutschen Künstler sieht, sein ganzes Wesen als ein ausgeprägt germanisches gelten lassen will. Dieser

Widerspruch ist doch nur scheinbar und wird von selbst aufgehoben, wenn wir zunächst an die unvertilgbar tief ausgeprägte Verwandtschaft zwischen dem deutschen und altgriechischen Geist denken, die Wagner selbst in seinen Schriften besonders betont. (Siehe G. Sch. VIII. 36, 54, 64, 94, 98, 99; VII. 94, X. 40 u. a.) „Nur im griechischen Drama erblickte Wagner ein Ideal, das dem seinigen verwandt erschien." „Die unerschöpfliche Wahrheit der von ganzen Völkern intuitiv empfundenen Beziehungen zwischen dem Menschen und der umgebenden Welt, jene Natursymbolik, welche „gelebte Philosophie" ist im Gegensatz zu der nur gedachten — hat Wagner mit der vollen Klarheit des bewusst schaffenden Poeten oder Sehers zu einem formvollendetsten Kunstgebilde gestaltet, und indem er das tat, hat er Herders Wunsch erfüllt: aus dem undurchdringlichen Gewirre der vermischten Sagen und Abenteuermärchen ist hier ein Gedicht erwachsen, welches uns Germanen jetzt als Sage unserer Sagen gelten kann." (H. St. Chamberlain. R. Wagner S. 368, 395.) — „Solange es noch echte Germanen auf der Welt gibt, solange können und wollen wir hoffen und glauben." (Chamberlain. Grundlagen des 19. Jahrhunderts. V. Auflage S. X.)

Und dann ist, als ein charakteristisch genialer Zug bei Wagner, das, was seine Individualität zu einem geradezu heroischen Charakter stempelt, die Tatsache wohl zu beachten, dass Wagner unter dem gewaltig fesselnden Einfluss der Antike stehend, keineswegs von dem hinreissenden Strom des blinden Enthusiasmus beeinträchtigt worden ist. Wagner lässt sich nicht bloss von dem bezaubernden Glanz griechischer Pracht und Schönheit blenden; er geht nicht nur in ihr auf — wie es in der Renaissance und später bei manchen Romantikern der Fall ist — sondern er bewältigt die Antike, indem er sie einer freien persönlichen Kritik unterwirft, er verstärkt durch sie sein eigenes grosses Ideal, und wird somit zum Schöpfer einer neuen Kunstform, als der gewaltige deutsche Künstler des bahnbrechenden Kunstwerkes der Zukunft. „So nahmen wir die klassische Form der griechischen Kultur zu uns auf, wussten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unseren eigenen innersten Geist in ihnen aussprachen." (G. Sch. IX. 86.)

b) Die geschichtliche Stellung R. Wagners.

Die geschichtliche Stellung Wagners ist, in Bezug auf seine Kulturbestrebungen, nun wohl nicht schwer zu bestimmen, wenn wir diese Verhältnisse in Zusammenhang mit den allgemeinen Geistesströmmungen des Zeitalters vor und nach Wagner etwas näher betrachten. Im Grossen und Ganzen gehört Wagner eigentlich dem aufgeklärten Humanismus des 19ten Jahrhunderts an, dessen Hauptbegründer und Förderer er, in den schon im vorhergehenden Jahrhundert die deutsch-nationale Litteratur beherrschenden

Künstler-Humanisten: Winckelmann, Lessing, Goethe und Schiller erblickt. Dies klassische Viergestirn betrachtet Wagner, in seiner künstlerischen Kulturauffassung, als die herrlichsten Geister des neuklassischen Deutschlands, welche über die Jahrhunderte hinweg den genialen Blick in die griechisch klassische Welt vertiefen konnten, „um sich wieder erkennen zu dürfen." So schreibt Wagner in seiner Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik", wo er für die humane Bildung und ästhetisch künstlerische Erziehung eifrig kämpft:

„Heil euch Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blick der französischen zivilisierten Menschheit erschlosset! Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des deutschen Jünglings gabest." „Es hat sich bewiesen, dass es sehr wohl eine deutsche Kunst gebe, und dass diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen verschwistert sei: die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust liess Ludwig der I. von Bayern in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den erhabensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. — Aus dem klassischen Humanitäts-Princip waren die grossen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen. Griechische Klassizität bildete die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht bekannt und vertreten war. — Als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer grossen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der „Braut von Messina" vom Theater herab das Studium der grossen Griechen bei Alt und Jung neu anregte, edle, schwungvolle Wärme in der Beurteilung der grossen Probleme des Lebens. . ." (VIII. 36 ff.)

Sämtliche kunstkritische Schriften Wagners sind von dem aus der griechischen Klassizität gebildeten Kulturprinzip durchdrungen. So z. B., um noch einmal Wagner selbst darüber reden zu lassen:

„Auf dem Gebiete der Aesthetik und des kritisch philosophischen Urteils lässt es sich fast zur Ersichtlichkeit nachweisen, dass es dem deutschen Geiste bestimmt war, das Fremde, ursprünglich ihm Fernliegende, in höchster objectiver Reinheit der Anschauung zu erfassen und sich anzueignen. Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung unbekannt geblieben sein würde, wenn der deutsche Geist sie nicht erkannt und erklärt hätte. Der Italiener eignete sich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzose eignete sich wieder von dieser Nachbildung an, was seinem nationalen Sinne für Eleganz der Form schmeicheln durfte: erst der Deutsche erkannte sie in ihrer reinmenschlichen Originalität und der Nützlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergebung des Reinmenschlichen einzig förderlichen Bedeutung. Durch das innigste Verständnis der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die notwendige neue Form selbst zu bilden. Um dies deutlich zu erkennen halte man Goethe's Iphigenia zu der des Euripides. Man kann behaupten, dass der Begriff der Antike erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts besteht, nämlich seit Winckelmann und Lessing. . . ." (X. 40.)

Insofern sind also diese grossen Männer Wagner besonders interessant und sympathisch, weil sie eben seinem „musischen Ideal" nahe stehen.

Zwischen Goethe und Wagner lässt sich wohl eine gewisse geistige Verwandtschaft der Charaktere finden: die aus dem Leben selbst stammende, auf das Leben direkt wirkende, frische Natur atmende Dichtungsart des ersteren, und die energische Zusammenfassung alles dessen, was bei Wagner das Reinmenschliche ausmacht, berühren sich in vielen Beziehungen und erzeugen den selben gewaltigen Eindruck des Schönen und Erhabenen im stimmungsvollen Aufschwung der Phantasie. Das reine Kulturideal Wagners, welches er durch die theatralische Kunst erstrebt, finden wir schon bei Schiller in einer wundervoll schönen, poetischen Formulierung ausgedrückt, nämlich in den Schriften: „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater," „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt," „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen" „die Künstler" u. a. Besonders in den letzteren tiefempfundenen Betrachtungen entwickelt Schiller den grossen Gedanken der Erziehung der Menschheit überhaupt durch die Kunst, welche im Dienste der Kultur, als Hauptförderin auch jeder wissenschaftlichen Entwickelung betrachtet werden muss.*)

Was die natürliche Gefühlsauffassung Wagners im Zusammenhang mit seinen daraus bedingten Ansichten über Wissenschaft und Abstraktion anbelangt, so könnte man aus dieser Verbindung einen interessanten Vergleich hinsichtlich der Denkungsart Wagners und der sogenannten Gefühlsphilosophen Herder, Lavater, Hamann, Jacobi u. a. ziehen. Denn auch Wagner glaubt, dass das Gefühl im Menschen samt der Phantasie und dem Empfängnisvermögen zum Erkenntnisorgan werden kann. Wagner verwirft überhaupt die abstrakte Reflexion. Ferner sind viele Ideenverbindungen Wagners der Glaubensphilosophie Jacobi's sehr ähnlich. Sie beide neigen der religiösen Mystik zu. Eine nähere Beleuchtung dieser Beziehungen würde aber zu weit führen, zumal sie ausserhalb des Rahmens unseres Themas liegt.

Ueber allen vorerwähnten Geistesgrössen steht nun hervorragend die reformatorisch „revolutionäre" Gestalt Wagners, der alles Empfangene und Empfundene durch den charakteristischen Zug seiner Individualität scharf kritisiert, energisch bearbeitet, und mittels seiner bewunderungswürdigen, genialen Gestaltungskraft weiter fördert und vollendet. So bildet

*) „Was Schiller besonders charakterisiert", sagt Wagner G. Sch. IV. 27, „ist dass in ihm der Drang zur antiken reinen Kunstform, zum Drange nach dem Idealen überhaupt sich gestaltete. Er war schmerzlich betrübt, diese Form nicht mit dem Inhalte unseres Lebenselementes künstlerisch erfüllen zu können. Goethe's praktischer Sinn versöhnte sich mit unserem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben sich verständlich aussprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal seiner höheren Kunstanschauung, wie es ihm in der antiken Kunstform aufgegangen war, machte er zum Wesen der wahren Kunst selbst. . . . . So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebe hängt nach ihm unsere ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts anderes als die antike Kunstform, und jene Erde der praktische Roman unserer Zeit." —

Wagner also eine neue epochemachende Richtung in der Geschichte der Kunst, und eröffnet uns neue Horizonte schöner und hoffnungsvoller Aussichten, die durch die Kunst gedeihende wissenschaftliche Betätigung des gegenwärtigen und zukünftigen Kulturmenschen.

„Die Wissenschaft ist", sagt Wagner, „die höchste Kraft des menschlichen Geistes; der Genuss dieser Kraft aber ist die Kunst. — Die Wahrheit der Wissenschaft beginnt also da, wo sie ihrem Wesen nach aufhört und nur als das Bewusstsein der natürlichen Notwendigkeit übrig bleibt. Die Darstellerin dieser Notwendigkeit ist aber die Kunst." (Nachlass Band XI. 121, 120.) —

Aber noch mehr, Wagners Kunstwerk bietet den einzelnen modernen Künsten eine Fülle von fruchtbar anregenden Motiven und gedankenreichen Schilderungen dar, aus welchen die Malerei und besonders die Plastik reichlich zu schöpfen hat. Selbst der Antiwagnerianer Max Nordau erkennt diesen mächtigen Zauber der Wagnerkunst an:

„Chaque action s'incarne pour lui dans une suite de tableaux des plus grandioses, qui, quand ils sont composés tel que Wagner les a vus avec son oeil interieur, doivent bouleverser et ravir le spectateur. La réception des hôtes dans la salle de la Wartburg, l'apparition et le depart de Lohengrin dans la barque tirée par un cygne, les ébats des trois filles du Rhin dans le fleuve, le defilé des dieux sur le pont d'arc-en-ciel vers la burg des Ases, l'irruption de la lumière lunaire dans la cabane de Hunding, la chevauchée de neuf Valkyries sur le champs de bataille, Brunhilde dans le cercle de feu, . . . l'agape des chevaliers dans le château du Graal, les funerailles de Titurel et la guerison d'Anfortas, — *ce sont là des tableaux qui n'ont pas jusqu'ici leurs pareils dans l'art.*" — (M. Nordau. Dégénérescence 1. 346.)

„Das Auftreten Wagners in der Geschichte der Künste", sagt Nietzsche, „gleicht einem vulkanischen Ausbruche des gesamten ungeteilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste, wie an eine Regel, gewöhnt hatte. Man kann deshalb schwanken, welchen Namen man ihm beilegen solle, ob er Dichter oder Bildner oder Musiker zu nennen sei, jedes Wort in einer ausserordentlichen Erweiterung seines Begriffs genommen, oder ob erst ein neues Wort für ihn geschaffen werden müsse. Diesem Führer folgend wird zuletzt das Auge des plastischen Künstlers die Wunder einer neuen Schauwelt sehen, welche vor ihm allein der Schöpfer solcher Werke, wie der Ring des Nibelungen ist, zum ersten Mal erblickt hat: als ein Bildner höchster Art, welcher wie Aeschylus einer kommenden Kunst den Weg zeigt." (Nietzsche. R. Wagner in Bayreuth. S. 68, 75.)

II. Kapitel.

Der Einfluss der griechischen kunstphilosophischen Welt auf Richard Wagners Kunst- und Weltanschauung (innere Verhältnisse Richard Wagners zur Antike).

a) Begriff und Auffassung des klassischen Altertums. Der freie, schöne und starke Grieche.

Unter dem Begriff „klassisches Altertum" versteht Wagner, nach seiner kunstphilosophischen Anschauung, ausschliesslich das Kulturleben der Blütezeit der Griechen im Gegensatz zu dem Römertum und Christentum.

Wenn man mit gesunden Sinnen einen ästhetisch prüfenden Blick in das Kulturleben der alten Griechen wirft, und mit natürlicher Unbefangenheit die charakteristischen Hauptmerkmale und Hauptfaktoren dieser Blütezeit der Menschheit überhaupt ins Auge fassen will, so kommt man zur sicheren Einsicht, dass Freiheit, Schönheit und Stärke die Haupttriebfedern waren, welche die Griechen im Dienste der Kunst vorwiegend zu gebrauchen verstanden, und durch welche sie zur Vollendung ihrer vielseitigen Entwickelung gelangten.

Die eigentümlich plastische Art der freien künstlerischen Betätigung der Griechen, welche die rein natürliche Sinnlichkeit zu einer bewussten lebensfreudigen und edlen Weltanschauung erheben konnten, jene eigentümlich griechische Schönheit der Form und Gestaltung, in welcher jenes Volk die Vergeistigung des Sinnlichen und die Versinnlichung der Begriffe so anschaulich auszudrücken vermochte, und schliesslich jene dynamische Schönheit der Griechen, durch welche sie die unnachahmliche Befähigung gewonnen, eine wunderbare Harmonie zwischen Körper und Geist zu prästabilieren, um daraus die kraft- und gesinnungsvolle Persönlichkeit, den vollendetsten Typus der menschlichen Vollkommenheit zu zeigen, das sind wohl natürliche Antriebe ästhetischer Art gewesen, welche dies Volk auch zur Erforschung der Wahrheit, mit voller Liebe daran und mit Begeisterung zur grossen Natur, veranlassten. „Eine schöne Seele in schönem Körper," sagt Platon in dem „Staat", „ist das schönste Schauspiel, das man schauen kann, nämlich, wo die Schönheit des Charakters übereinstimmt und harmoniert mit der Gestalt, indem diese an dem selben Gepräge Teil nimmt: denn die wichtigste und hauptsächlichste Art der Ebenmässigkeit ist ja die zwischen Seele und Körper." —

„Der griechische Apollon", sagt Wagner, „war der Gott der schönen Menschen: machen wir nun alle Menschen schön durch die Freiheit." „Nichts ist jetzt frei als das Kunstwerk, welches in sich das Schöne und Starke als Erscheinung erfüllt: jede Idee ist nicht eher frei, bis sie zerstört, d. h. ausgeführt, in das Leben übergegangen ist: bloss das wirkliche Leben in der Schönheit und Stärke ist frei. (G. Sch. XI. 142.) —

Ja, ein künstlerischer Hauch der keuschen Natur durchweht die ganze griechische Welt in allen ihren Erscheinungen, Aeusserungen und Verhältnissen. Darum ist uns auch die griechische Philosophie so vertraut und anziehend. Daher jener immer aus ästhetischer Wirkung entspringende Reiz und Zauber der griechischen Litteratur und die sinnig sinnliche Stimmung, in die uns dies in jeder Hinsicht schöne, durch und durch künstlerische Griechentum versetzt. Also als ästhetisches Phänomen hauptsächlich — um mit Nietzsche zu reden — ist die griechische Klassizität zu begreifen, und in diesem Sinne fasst sie auch der Künstler Wagner auf, indem er in der glücklichen Zusammensetzung dieser bedeutungsvollen Worte „Der freie, schöne und starke Grieche", den idealen Kern und die vollendete Form der Kunst, den Beginn und das Vorbild jeder individuellen und gesellschaftlichen Bildung und Entwickelung erblickt.

Ausdrücklich sagt Wagner:

„Soll unsere Musik", aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine literarische Vermittelung ihres Verständnisses ihr aufnötigt, so kann dies meines Erachtens nur dadurch geschehen, dass der Musik die weiteste Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name ursprünglich in sich schliesst. Wir haben uns gewöhnt unter „Musik" nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei zu begreifen: dass dies eine willkürliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen „μουσική" erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, insoweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mitteilte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Teile: in Musik und Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der „Musik" teilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete, galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter. — Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der „Musik" zur „Gymnastik", d. h. zur wirklichen leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Was wir so uns erringen, das wird das volle Wissen der wahren „musischen Kunst", der „Musik" nach ihrer umfassendsten Bedeutung sein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunst und Tonkunst als eins und unzertrennlich enthalten sind." (G. Sch. V. 60, 63.)

Nach einer derartigen Auffassung der Antike ist es leicht begreiflich, warum Wagner den Römern, diesen durchaus unkünstlerischen „brutalen Weltbesiegern", wie er sie nennt, ohne Sympathie gegenüber steht und ihnen einmal für immer den Rücken wendet, nachdem er sie treffend charakterisiert. (Siehe „Kunst und Revolution". G. Schr. III, 13.)

Gegen das Christentum wendet sich Wagner bei seinen ersten Schriften nur insofern, als es den Zweck des Daseins ins Jenseits versetzte, in seiner früheren asketischen Periode die Natur und Kunst verwarf, die künstlerische freudenvolle Betätigung des Menschen auf dieser Erde untersagte, die Sinnlichkeit schliesslich, die das Griechentum einst zur vollen Menschenwürde erhoben, dann aber in der Wende der Zeiten tief herabgesunken zeigte, durch berechtigte Verachtung strafte. Was aber den Geist Christi, die

christliche Liebe, anbelangt, so ist Wagner von jeher ihr bester Hierapostel gewesen. Im „Jesus von Nazareth" führt Wagner tiefsinnig aus, wie Jesus durch die Liebe das menschliche Gesetz aufhebt:

„So befreit nun Jesus die menschliche Natur, indem er das Gesetz aufhebt, das sie durch seine Beschränkung sich selbst sündhaft erscheinen lässt, — indem er das göttliche Gesetz der Liebe verkündigt, in dessen Hülle unser ganzes Wesen als gerechtfertigt begriffen ist. — Fraget ihr nun, weshalb denn der Mensch ein Gesetz schuf, das seiner eigenen Natur widerstrebte, so erkennen wir den grossen Irrtum der Menschheit bis auf den heutigen Tag; nämlich das bis jetzt falsch verstandene Prinzip der Gesellschaft, die zunächst dadurch gesichert werden zu müssen schien, dass das Gesetz den Besitz, nicht aber das Wesen der menschlichen Natur in seiner Freiheit beschützte. — Die Liebe ist frei . . ." (Nachlassband XI., 68. 66. 71.)

Wir möchten sogar behaupten, dass der echte Ausdruck und das tiefe Gefühl der christlichen Liebe in keiner christlich-religiösen Interpretation so herrlich und so überzeugend ausgesprochen worden ist, wie durch Wagners „Parsifal", wo der fertige Künstler seine vollendete Kunst in den Dienst der philosophischen Religion stellt. Wagner will jedoch seine Liebe nicht durch Gebote und Dogmen den Menschen auferlegt sehen, sondern aus der Freude am Leben — in natürlicher Weise, durch das Erwecken des Mitleids im Herzen der Menschen — soll sie allmählich erblühen. Die Liebe ist nach Wagner Stärke, Freiheit, Schönheitssinn, Tätigkeit, Freude. Lassen wir aber lieber Wagner selbst darüber reden:

„Nur starke Menschen kennen die Liebe*), nur die Liebe erfasst die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äussern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demut und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Tätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst." („Kunst und Revol." G. Schr. III. 34.)

So sucht nun Wagner in der Synthese des Griechentums und Christentums, nach seiner damaligen griechisch-pantheiistischen Auffassung des letzteren, einen bestimmten, menschenwürdigen Zweck, und schliesst seine Erstlingsschrift „Kunst und Revolution" mit den Sätzen:

„So würde uns denn Jesus gezeigt haben, dass wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem grossen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Wert zum Bewusstsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So lasst uns denn den Altar der Zukunft im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob!" (G. Schr. III. 41.)

---

*) Dieser Ausspruch erinnert an Nietzsche's Moraltheorie, deren Grundgedanken er eben aus Wagners Schriften geschöpft, aber später in seiner individualistischen Stimmungsrichtung einseitig verarbeitet hat.

b) Die Theorie von der Genossenschaft der Künste.

Dieser durchbrechende Gedanke des freien, schönen und starken Griechen, welcher bei Wagner zu einer unerschütterlichen, tiefen Ueberzeugung für das Wohl der Menschheit überhaupt geworden ist, dominiert in seinen Prosaschriften und bietet ihm den ergebnisreichsten Stoff und das Grundprinzip zur Fassung und Aufstellung einer eigentümlichen Kunsttheorie dar. Wagner verarbeitet diesen Gedanken zu einem philosophischen, allgemein konkreten Begriff, indem er unmittelbar daraus den natürlich „künstlerischen Menschen“ überhaupt herleitet, und in dem aus solchen Individualitäten gebildeten Volksgeiste die aus innerer Naturnotwendigkeit emporquellende schöpferische Kraft der Menschheit entdeckt und anerkennt:

„Dass die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, dass das Bedürfnis der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Notwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes, und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demütigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unläugbares, siegreiches Zeugnis von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat alles getan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolze und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das tat ich für Euch, nun tut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!“ — „So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen.“ (G. Sch. III. 62).

Von dem selben Prinzip ausgehend prüft Wagner sodann (im zweiten Teil seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“) das Wesen der verschiedenen Kunstarten: „Stärken wir unseren Blick,“ sagt er dabei in ernstem Enthusiasmus für sein griechisches Vorbild, „zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen und führen wir dann kühn und gläubig den Schluss auf das grosse, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft.“ (G. Schr. III. 63.)

Bei dieser gründlichen und scharfsinnigen Erörterung entwickelt Wagner ausführlich, mit bewunderungswürdiger, dichterischer Phantasie, mit kunstkritischem Gefühle und Verständnisse seine schöne und interessante Theorie von der Genossenschaft der Künste; so zieht er nun daraus den für seine eigene Kunstrichtung ausschlaggebenden Schluss, dass der Künstler der Zukunft ohne Zweifel der darstellende Dichter sein müsse, welcher, auf Grund der Notwendigkeit einer Vereinigung aller Künste, die Wiedergeburt und Weiterentwickelung des Gesamtkunstwerkes der Griechen hervor-

zubringen bestrebt ist. Dies „höchsterdenkliche“ Kunstwerk aber, das in einem Brennpunkte, im Theater, zum Ausdruck des „allmenschlichen“ Bewusstseins wird, ist das Drama; sodass diese durchaus berechtigte und augenfällig klar begründete Kunsttheorie Wagners nicht etwa eine Ausgeburt (*ἀποκύημα*) der poetisch angeregten Phantasie des Künstlers ist, wie man gewöhnlich zu glauben geneigt ist, sondern sie ist im Bezug auf die geistige Entwickelung Wagners selbst als das Endergebnis seiner künstlerischen Bestrebungen anzusehen. Denn aus ihr ist ja der Gedanke des musikalischen Dramas entstanden. Wagner kommt übrigens zur Annahme der Genossenschaft der Künste, indem er, ganz ernst und mit natürlicher Unbefangenheit, vom Gesichtspunkte seiner Naturanschauung ausgeht, und in seinen verständnisvollen Untersuchungen über das Wesen, die Entstehung, Entfaltung und gegenseitige Verbindung der „reinmenschlichen Kunstarten“, den Faden der natürlichen Entwickelung des „künstlerischen Menschen“ verfolgt; das heisst, in dieser Betrachtung durchläuft Wagner historisch den selben Weg, den die freien, schönen und starken Griechen in der Stadiodromie ihrer Entwickelung zurücklegen mussten, um die Blütezeit der im Drama vereinigten Künste zu erreichen, und analytisch wiederum, durch historische Beweisführung, zeigt uns Wagner klar und anschaulich, wie mit der „egoistischen“ Auflösung des Dramas in die einzelnen Bestandteile zugleich die Zersplitterung des griechischen Geistes, der Verfall des Gesamtkunstwerkes, der wahren Kunst herbeigezogen worden ist. Es gibt also dabei nichts Künstliches; nichts willkürlich und phantastisch Erdachtes finden wir darin, sondern ein wahrhaftiges Bild der Kunstgeschichte überhaupt, mit hellen Lichtstrahlen in ihrem innersten Wesen beleuchtet und künstlerisch schön illustriert.*)

---

*) Schon in der Erziehung der alten Griechen erblickt Wagner die aus Naturnotwendigkeit entsprossene organische Verknüpfung der reinmenschlichen Künste, Dichtkunst, Tonkunst, Tanzkunst, durch die Musik und Gymnastik, wie wir schon gesehen haben. Aber auch Platon rechnet zu den s. g. musischen Künsten nicht bloss die Dichtkunst, sondern auch alle Kunstarten, die mit der Poesie innig zusammenhängen. (Platon in Staat, Buch 2 u. a.) So sagt er ausdrücklich in den Gesetzen: „Denn die Dichter sehen sowohl dieses Alles unter einander gemischt, als sie es noch zerreissen, teils Rhythmus und Geberden ohne Tonweise hinstellend, indem sie nackte Worte in Versmaasse kleiden, teils umgekehrt Tonweise und Rhythmus ohne Worte, indem sie blosses Zither- oder Flötenspiel anwenden. Unter diesen ist es doch sehr schwierig zu erkennen, was Rhythmus und Melodie ohne Worte sowohl wollen, als welcher von den beachtenswerten Nachahmungen sie ähnlich sind . . . . .; ein jedes von beiden aber für sich allein zu gebrauchen dürfte vollständige Abirrung von den Musen sein.“ (Platon. Gesetze *β'*. 669d). — Genau so wie Wagner meint Platon auch, dass in der Verschwisterung der Musik und Gymnastik eigentlich nicht nur die Grundlage der Erziehung und Bildung liegt, sondern auch der Keim und Kern der wahren Kunst (siehe Platon Staat *γ'*. 404b, 404e, 412e.) Und in *Νομοι β'*. 653d, 653e, 664e, 673d, jene einleuchtend wichtigen Stellen bei Platon, dass diese ursprünglichen, reinmenschlichen Kunstarten sowohl in ihrem inneren Wesen als auch in ihrem äusseren Ausdruck unzertrennlich sind, dass sie in ihrer harmonischen Vereinigung einander ergänzen.

Zur leichteren Uebersichtlichkeit dieses grossen Bildes, sowie zur Erläuterung des damit verbundenen Gedankenkomplexes, wodurch uns Wagner sein ganzes Wesen mitteilen will, ist es nötig folgendes vor Augen zu behalten: diese Theorie von der Genossenschaft der Künste steht in einer vollständig konsequenten Uebereinstimmung und in einem logischen Zusammenhang mit dem natürlichen Gedankengang, welcher das originelle, grosse System der Welt-, Natur- und Kunstanschauung Wagners ausmacht, und zwar so: Die Grundlage und den prinzipiellen Ausgangspunkt bildet der freie, schöne und starke Grieche, aus ihm ersteht der künstlerische Mensch überhaupt, welcher, in seiner natürlichen Entwickelung und in seinen sozialen Verhältnissen, nachdem Not und Liebe ein gemeinsames Band geschaffen haben, die Oeffentlichkeit, das Volk ausmacht.*) Dies Volk nun, welches in sich bereits die bedingende Kraft der wahren Kunst trägt, schafft aus den ersten Natureindrücken die Mythologie. Der Mythos ist aber nach Wagner der Inbegriff der Kunst.**) Denn daraus entspringt das höchste Kunstwerk, das Drama, welches sich wiederum gründet auf die freie, künstlerische Genossenschaft. Das Kunstwerk ist ja die triumphierende Tat und der Ausdruck alles dessen, was der geniale Volksgeist in gemeinschaftlicher Not und Liebe hervorgebracht hat. Endlich aus diesem Postulat des natürlichen Entwickelungsprozesses zieht Wagner (immer in Uebereinstimmung mit seinem Grundprinzip) den Schluss, dass das sog. Genie nichts anderes sein kann, als Kraft, Lebenskraft, Kraft der Aneignung des Verwandten und Nötigen, das Empfängnisvermögen des freien, schönen und starken Menschen, welches im Grade höchster Vollkommenheit, „seiner vollständigen Stärke angelangt", wie Wagner sich ausdrückt, endlich notwendigerweise zur produktiven Kraft werden muss. Darum setzt auch Wagner als Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes das Leben,

---

So weist Platon darauf hin, dass der Trieb sich zu bewegen, Stimme und Körper zugleich zu regen, schon allen jungen Tieren eigen ist, weshalb sie dann hüpfen und springen, indem sie zugleich alle möglichen Töne ausstossen: so verhält es sich nun auch bei dem Menschen, meint Platon, und zwar in unvergleichlich erhöhtem Maasse, weil eben der Mensch den Ordnungssinn, Rhythmus und Harmonie besitzt, wodurch er das Ganze in eine maassvolle Form zu bringen vermag u. s. w. „Die Musik ist es nun", sagt Wagner, „was uns, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektierenden Bewusstseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht u. s. w." (G. Sch. IX 309.)

*) „Es gibt keine höhere Kraft", sagt Wagner, „als die gemeinschaftliche der Menschen, es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen. Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es gibt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche". (G. Sch. III. 218.)

**) Die griechische Tragödie ist, nach Wagner, die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. (G. Sch. IV. 31, 33.)

das allerrealste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit voraus, und verlangt „mitfühlende und mitschöpferische Freunde“. (G. Sch. IV. 243). Nach dieser interessanten Theorie des Genies bei Wagner ist jeder von uns mehr oder weniger — nach dem Grade der Anschauungsfähigkeit, Anempfindungs- und Gestaltungskraft — genial, wenn er nur dabei die erforderlichen Bedingungen besitzt, nämlich: gesunde Sinnesorgane, ein reinmenschliches Herz und die Empfindung für gemeinsame Not und Liebe.

Aus dieser allgemeinen, kurzen Uebersicht wird, glauben wir, ziemlich einleuchtend hervorgehen, welche auserordentliche Bedeutung die Antike bei Wagner gewonnen hat. So wollen wir also nach diesem methodischen Programm etwas länger bei der schönen griechischen Welt verweilen, um mit Wagner und unter seiner kompetenten, leuchtenden Führung beim Durchwandern mitschauen zu können. —

III. Kapitel.

Nähere Beziehungen R. Wagners zur griechischen *Aesthetik* und Kunstphilosophie.

a) Einführung.

Nach Platon ist die Poesie ein von den Musen gesandter Wahnsinn, welcher empfindliche, feinfühlige, kunstempfängliche Gemüter erfasst, erregt, berauscht und sie so zur Musik und Poesie erzieht und begeistert. Wenn nun Jemand ohne diese *μανία* zu dichten versuchen will, so wird es ihm sicherlich misslingen, meint Platon. Wenn der Dichter auf dem Dreifuss der Musen sitzt, so ist er dabei verstandlos und lässt einfach, wie ein Brunnen, das ausströmende Wasser weiter durchfliessen. Die guten Dichter also zeichnen sich nicht durch Kunsttechnik aus, sondern sind aus Begeisterung und Enthusiasmus weltentrückt, wie die Korybanten im Taumeltanz. Der Poet ist nach Platon ein leichtes Wesen (*κοῦφον χρῆμα*), ein heiliger Vogel. Er kann nicht eher dichten, als bis er ein von der Gottheit durchdrungener geworden ist (*ἔνθεος*). Gott macht ihn sodann zu seinem eigenen Diener, indem er ihm den Verstand entzieht; genau so, wie es bei den Gottespriestern und Sehern der Fall war. Also Gott selbst spricht zu den Menschen durch die Dichter, welche in ihrer enthusiastischen Weltentrücktheit über die Grenzen der sinnlichen Welt hinaus sich emporschwingend, das Göttliche schauen und mitteilen können: „Die dritte Begeisterung aber und *μανία*, die von den Musen herrührt, bildet, wenn sie eine zarte und unbefleckte Seele ergriffen, die sie aufregt und entflammt zu Gesängen und anderen Arten der Dichtkunst,

durch Verherrlichung unzähliger Taten der Vorfahren die Nachkommen. Wer aber ohne Wahnsinn der Musen sich den Vorhallen der Dichtkunst nähert, in der Meinung, er könne durch Kunst ein tüchtiger Dichter werden, der ist selbst ungeweiht, und auch seine, als eines Besonnenen, Dichtung wird von der der Wahnsinnigen verdunkelt." (Platon, Phädros, 245ᵉ. Vergl. auch Phädrus 262ᵈ und 265ᵃ.)

„Denn da ja doch auch das gottbegeisterte Dichtergeschlecht ein göttliches ist, so berührt es jedesmal, wenn es singt, vieles von dem in Wahrheit Geschehenen in Verbindung mit den Charitinnen und Musen." (Platon, Gesetze γ'. 682ᵃ.)

„Ich kam daher auch in Bezug auf die Dichtung in Kurzem zu der Einsicht, dass sie nicht durch Weisheit dichten, was sie dichten, sondern vermöge einer gewissen Naturanlage und in Begeisterung, wie die Gottbegeisterten und Wahrsager; denn auch diese sagen viel Schönes, wissen aber nichts von dem, was sie sagen." (Platon. Verteidigung des Sokrates 22ᶜ.)

„— nun aber werden uns die grössten Güter zu Teil durch Wahnsinn, jedoch nur, wenn er durch ein göttliches Geschenk verliehen wird. Die Prophetin nämlich zu Delphoi und die Priesterinnen zu Dodona haben in ihrem Wahnsinn vieles Herrliche in Privat- und Staatsangelegenheiten für Hellas geleistet, im besonnenen Zustande aber wenig oder nichts." (Platon. Phädros 244ᵃ.)

„— Gott als Dichter ist so weise, dass er auch Andere dazu macht. Jeder wenigstens wird ein Dichter, auch wenn er den Musen vorher fremd ist, den Eros berührt. Dieses nun ziemt uns als Beweis zu gebrauchen, dass Eros überhaupt ein trefflicher Bildner ist in Hervorbringung von jedem in der Kunst der Musen" (Platon. Gastmahl 196ᵉ) u. a.

„— Eben so auch macht zuerst die Muse selbst Begeisterte, und an diesen hängt eine ganze Reihe anderer durch sie sich Begeisternder. Denn alle rechten Dichter alter Tage sprechen eben nicht durch Technik, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, so wie die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind, nicht im vernünftigen Bewusstsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewusstsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der Harmonie und des Rhythmus voll sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich, und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig, nur wenn sie begeistert sind, schöpfen, wenn aber ihres Bewusstseins mächtig, dann nicht, so bewirkt auch der Liederdichter Seele dieses, wie sie auch selbst sagen. Es sagen uns nämlich die Dichter, dass sie aus honigströmenden Quellen, aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend diese Gesänge uns bringen, ... denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewusstlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt." — (Platon. Ion 533ᵉ—534ᵇ.)

So Platon. Anderseits behauptet Aristoteles, der nüchterne, mehr naturwissenschaftliche Philosoph, dass die Poesie aus dem, dem Menschen angeborenen, Nachahmungstrieb, aus der Freude, welche der Mensch beim Nachahmen der Natur und der menschlichen Handlungen empfindet, entstanden sei. Beweis dafür, meint Aristoteles, ist die Tatsache, dass der Mensch mit Unlust das Antlitz der wildenTiere, der Toten und der Kranken anblickt, mit Lust aber ihre naturgetreu ausgeführten Bildnisse betrachtet. Der Grund zu dieser Freude liegt nach Aristoteles darin, dass beim Anschauen das Erkenntnismoment ins Bewusstsein eintritt. Der Mensch lernt etwas dabei, und dies Wissen ist am angenehmsten sowohl für die Philosophen, als auch für alle Menschen überhaupt, denn daraus entsteht die Wissenschaftsliebe, die Forschungslust, das Nachdenken, der Drang das Wahrhaftige den Anderen mitzuteilen.

— „Entsprungen aber, so scheint es, ist die Dichtung im Allgemeinen aus zwei Ursachen, und beides sind solche, die in der Menschennatur begründet liegen. Denn einmal ist das Nachahmen mit den Menschen von Kindheit auf verwachsen, und sie unterscheiden sich dadurch von allen anderen lebendigen Wesen, dass der Mensch am meisten Trieb und Geschick zur Nachahmung hat und das erste, was er lernt, auf dem Wege der Nachahmung sich aneignet. Ein gleiches gilt von dem Wohlgefallen aller an den Erzeugnissen nachahmender Darstellung. Ein Beweis hiefür ist, was uns die tägliche Erfahrung lehrt, denn von den selben Gegenständen, die wir in der Wirklichkeit mit Widerwillen betrachten, sehen wir doch ihre recht genau getroffenen Abbildungen mit Wohlgefallen an, wie z. B. die von den widerwärtigsten Tieren und von Leichen. Der Grund hiervon aber liegt auch darin, dass das Lernen und der Gewinn von Erkenntnissen nicht bloss für die Philosophen der grösste Genuss ist, sondern ebenso auch für alle anderen Menschen, nur aber hält dieser Lerneifer bei ihnen immer nicht lange an. Das ist doch eben die Ursache, weshalb sie alle mit solchem Vergnügen Bildwerke betrachten, weil sie durch dies Anschauen die Erkenntnis dessen gewinnen und zu Schlüssen darüber angetrieben werden, was ein jedes darstellt, indem sie sich z. B. sagen: „das ist der und der.“ — (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. 4. 1.)

— „Alle Menschen sind von Natur wissbegierig.“ — (Aristoteles. Metaphysik I. 1. Vergl. noch: Aristoteles Politik I. 1; Aristoteles Rhetorik A. 11 und Plutarch. Gastmahl V. 1.)

Im Allgemeinen neigten die alten Griechen dem Uebersinnlichen zu, indem sie in einer vornehmen und edlen Art und Weise die Züge des Sinnlichen zum Idealen erhoben und das Schöne in der Harmonie des Realen zum Idealen aufsuchten. (Siehe auch Bode, Geschichte der Hellenischen Dichtkunst I. 20, und Ed. Müller. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II. 4).

Und so wie diese zwei Koryphäen der griechischen Philosophie und Kunst sich anfänglich am Ausgangspunkte ihrer Ansichten berühren, so entfernen sie sich dann von einander nach entgegengesetzten Richtungen, um die Grenzen des Aufschwungs der Phantasie und die Tiefe der menschlichen Intelligenz zu zeigen: Platon einerseits, der die ätherischen Höhen seiner Ideentheorie erreicht, ohne jedoch den Anblick der Sinnenwelt und den Verkehr mit ihr aus dem Auge zu verlieren, und Aristoteles andererseits, der nüchterne, naturwissenschaftliche Philosoph und grosse Kunstkritiker, der den sicheren Boden der Wirklichkeit, der Natur, mit seinem genialen Verstand erforscht, ohne jedoch seinen Geist der Welt des Idealen zu verschliessen.

Zwischen diesen zwei philosophischen Welten, gerade am Berührungs- und Ausgangspunkte scheint sich nun unser Wagner seinen sicheren Aussichtsplatz gefunden zu haben, um seinen freien, weitsichtigen und klaren Blick nach beiden Seiten erstrecken zu können und dasjenige daraus aufzunehmen, was ihm für seine eigene Richtung geeignet zu sein schien:

„Der Mensch ist auf zweifache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung," schreibt Wagner in seiner grossen Schrift „Oper und Drama", wo er das Wesen der Dichtkunst und der Musik, auf Grund seiner Kunsttheorie, untersucht.

In der reinen Anschauung ist also Wagner platonisch und in der Mitteilung aristotelisch.

b) Richard Wagners Verhältnis zu Platon und Homer.

Motto:

„Der Sehende, sagen wir, gelangt zur Wissenschaft dessen, was er sieht; denn es ist zugegeben worden, dass Gesicht und Wahrnehmung und Wissenschaft dasselbe seien." (Platon Theatetos 164 a.)

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken,
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?"
(Goethe.)

— „Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens!" (R. Wagner.)

Nach Wagner muss der Seher dem Dichter vorausgegangen sein. Bei den Griechen war der κατ' ἐξοχήν „ποιητής" Ὅμηρος zugleich Seher und Dichter; weswegen auch Homer gleich dem Teiresias blind vorgestellt wurde:

„Wem die Götter", sagt Wagner, „nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa das ersehen liesse, was diese in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach aussen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten

Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als „Seher" nicht das wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und dass er dies den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, dass es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter. — Dennoch ist Homers Werk kein unbewusst sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutliche Manifestation eines göttlichen Bewusstseins von allem Lebenden. . . . . Alles griechische Genie ist nichts Anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer; denn zu dieser Nachdichtung war erst die „Techne" erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als „Kunst" zu einem, auch den „Poietes", den „Finder der Märe", gedankenlos mit einschliessenden Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunst sprechen." (G. Sch. X 142.) — „Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit." (Ebenda 145.)

Dem entsprechend schildert uns Wagner in einem anderen Bilde die Intuition in der Musik, welche nach ihm nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, sondern die Musik selbst ist eine Idee und zwar „eine umfassende Idee der Welt" nach Platons Sinne und Schopenhauers Ausführungen. Das Drama ist die einzige der Musik adäquate Idee der Welt. So wie dort nun der *κατ' ἐξοχήν ποιητής* Homer, wird uns hier der *κατ' ἐξοχήν* Musiker Beethoven von Wagner in einer Parallele vorgestellt und zwar in platonischem Idealismus aufgefasst und charakterisiert. So sagt Wagner in seiner Schrift „Beethoven":

„Aber nie und zu nichts hatte er (Beethoven) Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äussere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihm ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre fern hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äussere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Strassen Wiens wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — . . . Ueber die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit musikalischen Vorträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte und dem er nun immer entschiedener auswich. Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken? Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht der ertaubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Aussersich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müsste sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! — Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mitteilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Aether, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die

Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese" — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie" lauschte?" (IX. 91 ff.)

Mit Platon hat sich Wagner gründlich befasst. Dies ergibt sich aus seinen eigenen Ausführungen. Selbst auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens noch las Wagner Platons Schriften und betrachtete diese Lektüre als die vornehmste und edelste Geistesbeschäftigung. So lesen wir z. B. in den Tagebuchblättern und Briefen an M. Wesendonk 74. (Luzern, 23. Mai 1859. S. 140.): „Zu nichts aber habe ich festen Trieb, doch will ich den Platon vornehmen; ein Blick hinein tat mir sehr wohl. Man soll durchaus nur immer mit den Edelsten umgehen, alles übrige ist Erniedrigung und tausendfach abgeschwächte Ableitung vom Urquell. Nun das ist wenigstens ein vernünftiger Vorsatz". . . — Platon neben Homer war eine ernste Lieblingslektüre Wagners bis in die letzten Jahre seines Lebens geblieben. So folgte z. B. im Jahre 1869 und 70 in Triebschen nach den mehrstündigen einsamen Spaziergängen die gemeinschaftliche Lektüre „einer ganzen Reihe Platonischer Dialoge im Laufe der Wintermonate aufeinander." (Glasenapp. Das Leben R. Wagners III. Bd. 1. S. 278). „Nun zeigen Sie denn, zu was die Philologie da ist" schreibt Wagner in einem Briefe (zu der selben Zeit) an Nietzsche, indem er ihn zu litterarischen Arbeiten anregte; „und helfen Sie mir die grosse „Renaissance" zu stande bringen, in welcher Platon den Homer umarmt, und Homer, von Platons Ideen erfüllt, nun erst recht der allergrösste Homer wird. Das sind so Gedanken, die mir ankommen, aber hoffnungsvoll u.s.w." Aber auch noch später in Wahnfried wurde die gemeinsame Lektüre Homers und Platons fortgesetzt und bildete eine regelmässige, ernste Gewohnheit des Kunstphilosophen. (Siehe Glasenapp, ebenda S. 314. 336.)

Zur Bildung aber eines klaren Begriffes von diesem kunstphilosophischen Sinne Wagners, der aus unmittelbarem platonischen Einfluss herrührt, ist es vielleicht am besten, wenn wir Wagner selbst reden lassen. Wie schön entwickelt er z. B. den Gedanken der kulturellen Macht der Kunst und speziell die Bedeutung der Musik bei den alten Griechen im Sinne Platons, in seiner Schrift „Beethoven":

„Dies ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefasst, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Zivilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein. Es ist schwer sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äusserte. Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiss nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfasste der Bildner die menschliche Gestalt." (IX. 120.) — „Wer mich auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, dass selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem ich mein Kunstwerk, wie die Stätte seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und dass somit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht

verlorenen Sinn habe." (IX. 342.) — „Die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizierte sich das Drama auf der Bühne, wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äussere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den echt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versucht, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz." (IX. 121.)

Die Dichtkunst ist aber nach Wagner das Primäre in der Kunst, das urproduktive Element durch die Mythologie. Die Musik entwickelt sich aus dem Geiste der Poesie um in der notwendigen Synthese aller Künste, im Drama, die belebende Hauptrolle zu spielen; sodass auch Homer, meint Wagner, ein Künstler war:

„Doch kannte Homer den „Aoidos"; ja, vielleicht war er selbst auch Sänger? — Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den „nachahmenden" Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. . . . . Die vom hellsichtigen blinden Dichter-Erzähler erschauten Gestalten und Taten sollten dem sterblichen Auge nicht anders als durch ekstatische Depotenzierung des nur für die reale Erscheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mussten nach anderen Gesetzen, als denen der gemeinen Lebensnot, sich kundgeben, wie sie durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten. . . . Nicht eine Gestalt, nicht eine Tat der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke „erzählt" hatte; nur führte sie jetzt der Choreg dem sterblichen Auge der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen „Finders" entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters versetzte. So ward die „musische" Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äusserste Extase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchteile der „Techne", nicht mehr die Kunst, sondern die Künste." („Ueber das Dichten und Komponieren." X. 145.)

Es ergibt sich daraus also, dass ohne dichterisches Wesen keine musische Kunst im Sinne Platons möglich ist. Kein Musiker, aber auch kein Plastiker, entwickelt Wagner weiter, ist ohne dies dichterische Hellsehen denkbar. Wir lassen mit Absicht Wagner selbst darüber reden und ausführlich berichten, weil eben daraus nicht nur der Einfluss der platonischen Kunstphilosophie auf seine Kunstanschauung klar dargelegt wird, sondern auch noch die Spuren seiner eigenen geistigen Entwickelung dadurch immer deutlicher werden. So finden wir in den folgenden Ausführungen Wagners (G. Schr. IX 137 „über die Bestimmung der Oper") ausserdem noch den Kernpunkt, nach welchem Nietzsche später seine schöne Schrift „die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" verfasste, und womit er Wagners Theorie von der Genossenschaft der Künste mit philosophischer Gewandtheit nachweist, indem er in dem Kompromisse der beiden Elemente,

des Dionysischen und des Apollinischen, die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der rein menschlichen Kunstarten im Drama anerkennt und Wagner als den genialen Reorganisator des höchsten Kunstwerkes rühmt. — Vom Dichter der alten Welt sagt Wagner:

„Er war vor allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl" des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt-populären Sinne benutzt, und die bewusst wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes. Die „Tendenz" auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, musste unseren grossen Kulturdichtern als der erspriesslichste Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauspiels dünken, und hierzu konnten sie durch die Beachtung besonderer Eigenschaften des antiken Dramas verleitet werden. Wie dieses sich aus einem Kompromiss des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigentümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreissenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist" u. s. w.

In seiner Abhandlung „Das Publikum in Zeit und Raum" entwickelt Wagner den Gedanken, dass die Werke grosser Geister in der Geschichte von Raum und Zeit abgelöst gedacht werden müssen, und merkwürdiger Weise findet das, was uns Wagner hier von Platon vorführt, jetzt eine auffallend ähnliche Verwendung auf Wagner selbst.

„.... Hierbei bemerken wir nun, dass gerade diejenigen Punkte, in welchen diese Geister mit ihrer Zeit und Umgebung sich berühren, die Ausgänge von Irrtümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, so dass eben die Einwirkungen der Zeit sie in einem tragischen Sinne verwirren und das Schicksal der grossen geistigen Individuen dahin entscheiden, dass ihr Wirken, dort wo es ihrer Zeit verständlich zu sein scheint, für das höhere Geistesleben sich als nichtig erweist, und erst eine spätere, andererseits durch die, jener Mitwelt unverständlich gebliebene Anleitung zu richtiger Erkenntnis gelangte, Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfasst. Somit wäre also gerade das Zeitgemässe an den Werken eines grossen Geistes das Bedenkliche.... Platons Zeit- und Weltumgebung war eine eminent politische; ganz von dieser abliegend konzipierte er seine Ideenlehre, welche in den spätesten Jahrhunderten erst ihre richtige Würdigung und wissenschaftliche Ausbildung erhielt ..." (X. 93.)

Genau so ist es aber mit Wagner selbst gegangen. Dagegen waren „die grossen griechischen Tragiker von der Zeit und dem Raum ihrer Umgebung so glücklich umschlossen, dass diese eher produktiv als behindernd ihre Werke beeinflussten" — und dies geschah eben, (nach Wagner, wie wir später beim Untersuchen des Verhältnisses R. Wagners zu Aristoteles sehen werden), weil die grossen Tragiker Griechenlands als Stoff für ihre Werke nicht die Geschichte, nicht den Roman, eine erfundene Fabel, sondern den Mythos gebraucht haben.

Neben Platon betrachtet Wagner Homer als Gesetzgeber in der Poesie in Bezug auf die Mythologie. Das ist es eben, meint Wagner, was Homer zugleich zum Künstler macht, dass er den Mythos des Volkes durch die Genialität des Volksgeistes bearbeitet und künstlerisch gestaltet hat. Durch die dramatische Entwicklung des Mythos und ἠθοποιία der Heroen und Götter im Epos wird der sichere Weg zum Drama, zur Entfaltung des höchsten Kunstwerkes geöffnet. Das macht auf Wagner tiefen Eindruck. Deswegen hat er sich auch so eifrig mit Homer beschäftigt. Im Homer entdeckt Wagner auch den ersten im Geiste der Poesie schaffenden Musiker, der aus innerer Notwendigkeit in begeisterter Stimmung seine Götter und Helden besingt: Siehe Homer Odyssee: A. 323, Z. 65, 157, ϑ 70, 500, 266, P. 383, 518, Ω 59, 194 und Homer Ilias: B. 595, T. 54, Σ 591, 569 u. a.

Plutarch in seiner Schrift „Ueber die Musik" gibt uns ausführliche Erklärungen und Erörterungen über den tiefen und ernsten musikalischen Inhalt der homerischen Dichtungen, indem er in dem selben Sinne argumentiert wie Wagner, und mit den Worten schliesst: „Mir aber rede keiner ein, dass Homer die Musik nur als einen angenehmen Reiz benutzt habe; vielmehr ist in den Worten ein tieferer Sinn verborgen."

Diesen verborgenen tiefen Sinn Homers hat Wagner durch seine künstlerische Auffassungsfähigkeit auf sich aesthetisch wirken lassen. Wagner betrachtet die Homerischen Dichtungen seiner Kunsttheorie gemäss als den Schöpfungsprozess des dichterischen Volksgeistes. Durch die Kraft seiner künstlerischen Phantasie war er im Stande den Homer in seiner ursprünglichen, keuschen Form und Inhaltswirkung als Volkspoet zu geniessen:

„Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher litterarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Uebergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des bloss litterärgeschichtlichen Machens der sogenannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen." (G. Sch. III. 103—104) und weiter: **„Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner notwendigen Aeusserung kaum zum Bewusstsein der Kunst gelangt. Die**

spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüte des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, dass — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein litterarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäusserung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Uebergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge, sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt." (III. 135—136.)

Hieraus sehen wir nun deutlich und wir müssen es als klassische Philologen anerkennen, dass derartige tiefsinnige und einsichtsvolle Erörterungen über Homer den bedeutsamsten Beiträgen zu der sog. Homerischen Frage, die seit Friedrich August Wolf ausgesprochen worden sind, angereiht zu werden verdienen. Es wäre schön und zugleich wissenschaftlich interessant, wenn Jemand es unternehmen wollte, dies Verhältnis Wagners zu Homer gründlich und eingehend zu beleuchten. Die Arbeit würde sicherlich zu einem dankenswerten Ergebnis führen; denn Wagner gerade steht mit seiner Kunsttheorie dem Wesen der Homerischen Dichtung am nächsten.

— „Ihr seid in der Notwendigkeit mit vielen anderen trefflichen Dichtern euch zu beschäftigen, besonders aber mit dem Homer, dem trefflichsten und göttlichsten der Dichter, und seinen Sinn zu verstehen, nicht seine Worte, nur das ist beneidenswert. (Platon. Ion 530^{b}.)

In Homer und Platon finden wir die zwei Grundanregungen, das poetische Hellsehen und die künstlerische Intuition in der reinen Anschauung — zwei Elemente des „musikalischen Ideales" Wagners — wodurch er im kunstphilosophisch produktivem Geiste schafft.

Wir wollen endlich diese kurze Darstellung der geistigen Beziehungen Wagners zu Platon lediglich mit einigen persönlichen Erlebnissen des ersteren abschliessen. Sie sind nämlich insofern bedeutsam, als wir dadurch in das Geheimnis des mystisch extatischen Genies Wagners selbst tiefer eindringen können, und zum richtigen Verständnisse seines eigentümlich gearteten Wesens überhaupt bedeutsame Winke erhalten. — Die erste Erzählung entnehmen wir einem Briefe, den Wagner in Venedig 31. Januar 1883 an seinen Freund Heinrich von Stein*) geschrieben hat. (G. Sch. X. 317):

„Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens. Es war dies am Schliessungstage der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867. Den Schulen war an diesem Tage der freie Besuch derselben gestattet worden. Am Ausgange des Gebäudes durch den Einzug der Tausende von männlichen und weiblichen Zöglingen der Pariser Schulen festgehalten, verblieb ich eine Stunde lang in der Musterung fast jedes Einzelnen dieses, eine ganze Zukunft darstellenden, Jugendheeres verloren. Mir wurde das Erlebnis dieser Stunde zu einem ungeheuren Ereignis, so dass ich vor tiefster Ergriffenheit endlich in Tränen und Schluchzen ausbrach: dies wurde von einer geistlichen

*) Diesen Brief hat Heinrich von Stein als Einführung in seinem Buche „Helden und Welt, dramatische Bilder" abgedruckt.

Lehrschwester beachtet, welche einen der Mädchenzüge mit höchster Sorgsamkeit anleitete und am Portale des Einzuges wie verstohlen nur aufzublicken sich erlaubte; zu flüchtig nur traf mich ihr Blick, um, selbst wohl im günstigsten Fall von meinem Zustande ihr ein Verständnis zu erwecken; doch hatte ich mich soeben bereits gut genug im Sehen geübt, um in diesem Blicke eine unaussprechlich schöne Sorge als die Seele ihres Lebens zu lesen. Diese Erscheinung erfasste mich um so eindringender, als ich nirgends sonst in den unabsehbaren Reihen der Gefährten und Führer auf eine gleiche, ja nur ähnliche getroffen war. Im Gegenteil hatte mich hier Alles mit Grauen und Jammer erfüllt: ich ersah alle Laster der Weltstadtbevölkerung im Voraus gebildet, neben Schwäche und Krankhaftigkeit, Rohheit und boshaftes Begehren, Stumpfheit und Herabgedrücktheit natürlicher Lebhaftigkeit, Scheu und Angst neben Frechheit und Tücke. Dies alles angeführt von Lehrern allermeist geistlichen Standes in der hässlich eleganten Tracht des neumodischen Priestertums; sie selbst willenlos, streng und hart, aber mehr gehorchend als herrschend. Ohne Seele Alles — ausser jener einen armen Schwester. Ein langes tiefes Schweigen erholte mich von dem Eindrucke jenes ungeheueren Sehens. Sehen und schweigen: dies wären endlich die Elemente einer würdigen Errettung aus dieser Welt. Nur wer aus solchem Schweigen seine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden."

Dieses Moment der Intuition, den Zustand des Hellsehens, verstand Wagner in einer eigentümlichen Art und Weise zur dramaturgischen Oekonomie und Vergeistigung der Charaktere seiner Bühnenwerke zu verwenden, so dass die *ἠθοποιία* und *ἀναγνώρισις* durch die wunderbare Wirkung des musikalischen Ausdrucksvermögens einen gewaltig ergreifenden Eindruck des Dramas hervorbringt. Denken wir an den Fliegenden Holländer und Senta, Lohengrin und Elsa, Tristan und Isolde, Walther und Eva.

Ein einfacher Ruf, ein Echo in der Stille, ein Ton aus der wunderbaren Schallwelt war schon oft genug um Wagner in diesen traumartigen Zustand der Intuition, in welcher die charakteristische Wirkung dem sympathisch-empfänglichen Gehör des genialen Musikers entspringt, zu versetzen. . . . Wagner erzählt uns weiter:

„In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am grossen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondolier's mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte schwermütige, melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiss so alt ist, als Venedig's Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewusstsein gebracht gehabt hätte?" — „— Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochtales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Tal hinüber sandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheuere Schweigen der gleiche übermütige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Tal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschosses mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht

der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Tiere, der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich dass sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen Eines ist, und dass nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge ausser ihm wirklich erkannt wird ...“ (IX. 74.)

Das Endergebnis dieser Darstellungen dürfte uns vielleicht zu der Annahme führen, dass Wagner in der reinen Anschauung auf den Spuren des platonischen Idealismus wandelte, sein dichterisch-musikalischer*) Genius führte ihn auf die Höhen der Intuition, und dadurch endlich gelangte er in den Besitz jener geheimnisvollen, gewöhnlichen Sterblichen unbegreiflich erscheinenden geistigen Machtfülle, die sich aus Konzeptions- und Gestaltungsfähigkeit zusammensetzte. Denn Richard Wagner ist in der Tat: „nicht nur ein grosser Künstler, sondern er gehört zu den ganz grossen Kulturgewalten.“**)

Wenn wir nun diese Kulturgewalt richtig erfassen, wenn wir die Werke dieses dämonischen Künstlers aesthetisch mitfühlen, miterleben und echt künstlerisch geniessen wollen, so ist es unbedingt nötig uns zunächst in die urproduktive poetische Stimmung und philosophische Gesinnung Wagners zu vertiefen. Wir müssen uns dadurch in eine ähnliche Intuition versetzen, wie sie eben zum richtigen Verständnisse und Anempfinden der philosophisch-künstlerischen Bedeutung und Wirkung Platons in seinen Werken unumgänglich erforderlich ist. Vom diskursiven Standpunkte aus ist Wagner und seine Kunstrichtung kaum zu erfassen. Wagner selbst sagt uns ausdrücklich und wiederholt in seinen Schriften und Briefen, dass weder der trockene Philolog, noch der nur abstrakte Philosoph noch der kritisch angelegte Litterat ihn begreifen können: ein „voller Mensch“ oder ein wahrer Künstler müsse man sein. Die intuitive poetische Gemütsstimmung, die künstlerische Gefühlswelt ist bei Wagner ohne Zweifel diejenige Kraft des Geistes, welche seinen musikalischen Genius hervorgebracht hat: „Ich kann nicht komponiren“, sagt er, „wenn mir nichts einfällt,“ und dieser Einfall ist immer die poetische Eingebung:

*) Wagner definiert einmal die Musik als „das innerste Wesen aller Anschauung“. (G. Sch. V. 183.) — „Die Fähigkeit, mit der Wagner zu noch nie geahnten Bedeutung das Drama erweitert hat, erwächst gewiss“ sagt H. St. Chamberlain („R. Wagner“ S. 362, 408) „aus der Tatsache, dass er über den Reichtum musikalischen Ausdruckes verfügt; wer ausser dem Musiker vermöchte es wohl, eine grosse Tragödie zu vollbringen, in welcher der Held, wie in „Götterdämmerung“, die Bühne gar nicht betritt und dennoch beständig gegenwärtig ist? Man begreife aber auch angesichts einer solchen Tat, dass wer die Musik zu dieser Macht erhob, einer der gewaltigsten Dichter ist, der je gedichtet. — Eine derartige thematische Vollendung bis in die letzte, scheinbar gleichgültigste Einzelheit, dass ihre Partituren mehr wie Wunderwerke der Natur, als wie Erzeugnisse eines menschlichen Gehirns uns anmuten. Man hat fast die Illusion als sei das Element der Willkür hier ganz aufgehoben.“

**) Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth. S. 23.

„Wenn ich (schreibt Wagner an M. Wesendonk 59), wie es eben beim Instrumentieren geschieht, mit letzter Beruhigung mich dem Genusse meiner eigenen Schöpfung hingebe, versinke ich zugleich in eine Unendlichkeit von Gedanken, die mir unwillkürlich die durchaus eigentümliche, und der Welt ewig unverständliche Natur des Dichters, des Künstlers darstellen. Das Wunderbare und der gewöhnlichen Lebensanschauung ganz Entgegengesetzte erkenne ich dann recht deutlich darin, dass, während jene sich immer nur an der Handhabe der Erfahrung hinzieht und zusammensetzt, die dichterische Anschauung vor aller Erfahrung ganz aus eigenster Potenz das erfasse, was aller Erfahrung erst Bedeutung und Sinn gibt. — Wir treffen hier im stärksten Maasse auf das Phänomen, durch welches überhaupt erst alle Erkenntnis möglich wird. Mit meinen dichterischen Konzeptionen war ich stets meinen Erfahrungen soweit voraus, dass ich meine moralische Ausbildung fast nur als von diesen Konzeptionen bestimmt und herbeigeführt betrachten kann. Doch — wer begreift es? — Würde so namenloses Leiden in der Welt sein, wenn unsere Erkenntnis so gleich wäre, wie unser nach Glückseligkeit verlangender Wille sich in Allen gleich ist? Nur hierin liegt das Elend der Menschen: erkennten wir Alle die Idee der Welt und des Daseins gleich und übereinstimmend, so würde jenes unmöglich sein. Woher aber dieser Wirrwarr der Religionen, Dogmen, Meinungen und ewig sich befehdenden Ansichten? Weil Alle das Gleiche wollen, ohne es zu erkennen. Nun, da rette sich denn der Hellsehende, und vor Allem — streite er nicht mehr! Er leide still am Wahnsinn, der ihn rings angrinst; in jeder Gestalt, in jeder Beziehung an ihn sich drängt, da, wo er blind ist, fordert, wo er verkennt, begehrt. Hier hilft nur — Schweigen und Dulden! — Der graue Sperling lobt seinen Schöpfer; und so gut er ihn versteht, so gut klingt sein Sang! . . .“

Wagner schätzt auch alle akademischen Vorträge über Geschichte der Musik und Aesthetik gering ein für das Verständnis der Kunst: „Die wahre Aesthetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Aufführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren. — Ich fasse desto schärfer die Mittel der Geschmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle ins Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise.“ (G. Sch. VIII 141).

Von Beethoven sagt Wagner an einer Stelle (G. Sch. IX. 83), dass er zu jeder Zeit „einem wahrhaft Besessenen gleiche*); denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker im Sinne Platons sagt: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“**) —

Dieser Geist der platonisch-enthusiastischen Intuition bei Wagner wird uns noch deutlicher, wenn wir daran denken, dass Wagner als ausübender Künstler nie die Stufe der Virtuosität auf irgend welchem Gebiete oder musikalischem Instrumente, rein technisch betrachtet, erreicht hat; auch ist er nicht wie andere Künstler, z. B. Mozart und Lizst, als Wunderkind in die Oeffentlichkeit getreten: „Ich habe in meinem Leben nicht Klavier-

*) „Von den Musen besessen“ *κατέχεται ὑπὸ Μουσῶν* (Platon *Ἴων* VII.)

**) Die Welt als Wille u. Vorst. I. 307.

spielen gelernt," sagt Wagner selbst in seiner autobiographischen Skizze, — „Ich war zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage im Halbschlaf hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn." — und — in „Mitteilung an meine Freunde": „Ob ich jemand als Wunderkind erschienen bin, muss ich sehr bezweifeln: mechanische Kunstfertigkeiten wurden nie an mir ausgebildet, auch spürte ich nie den mindesten Trieb dazu." —

Wenn wir eine Parallele zwischen Wagner und Platon ziehen, so sehen wir die enge Verwandtschaft und schlagende Aehnlichkeit dieser beiden grossen Männer nicht nur in ihren geistigen Beziehungen, sondern auch noch in ihrem persönlichen Handeln und Wandeln bei den verschiedenen Lebensverhältnissen. Denn beide sind vor allem grosse Reformatoren, Denker der Umwälzung, der Erneuerung, der Wiedergeburt. Beide durchdringen die Tiefe der Welt; vermöge ihres genialen und klaren Blickes durchschauen sie das Wesen, die wahren Gründe der Existenzberechtigung und der geistigen Rechte und Verhältnisse der Menschheit überhaupt, indem sie von der Erfahrung ausgehen, und schliesslich durch ihre philosophisch-kritische und künstlerisch-ästhetische Einsichtskraft zu dem richtigen Ergebnis mit unerschütterlicher Ueberzeugung kommen, dass diese Welt an und für sich wohl ein grosses Kunstwerk ist, aber nur als Abglanz einer höheren Welt der Vollkommenheit, der ewigen Wahrheit; dass die Menschen auf dieser Welt in ihren gesellschaftlichen, politischen und moralisch-sozialen Verhältnissen unter einander, in ihrem ganzen Leben und Treiben, von der Wahrheit entfernt sind; dass die herrschenden Bedingungen des Lebens überhaupt unhaltbar, ja unerträglich werden, wenn wir uns nicht in eine geistige Verbindung mit jener Welt der vollkommenen Wahrheit und Schönheit setzen, wenn wir nicht durch die Liebe*) und Sehnsucht zum ἔμφυτος

*) „Die rechte Liebe aber liebt ihrer Natur nach einen Sittsamen und Schönen auf besonnene und musische Weise .... es muss aber wohl die Musik enden in der Liebe des Schönen." (Platon. Staat γ. 403a.) Der Begriff und das Wesen der Liebe bei Wagner ist auch im platonischen Sinne zu verstehen, und zwar nicht etwa in der entstellten, missverstandenen Deutung, dass die Liebe bei Platon etwas überirdisches, nur göttliches sei, sondern so wie sie im „Gastmahl" z. B. charakterisiert und definiert wird. Das sinnig sinnliche Moment der Liebe ist dasjenige, was sie zu den aetherischen Höhen der ästhetisch-ethischen Betrachtung erhebt. Es ist etwas Dämonisches, was zwischen Gottheit und Natürlichkeit schwebt. Diese Idee vertritt auch Wagner. — „Er (der Eros) entlediget uns der Fremdartigkeit, mit Vertraulichkeit aber erfüllt er uns, indem er alle derartige Liebeszusammenkünfte der Menschen unter einander anordnet und bei Festen, bei Chören, bei Opfern Führer wird; Mildheit einführend, Wildheit aber wegführend, freigebig mit Wohlwollen, unfreigebig mit Uebelwollen, huldvoll den Guten, angenehm den Weisen, bewundernswert den Göttern, beneidenswert den Unbegabten, festzuhalten den Wohlbegabten, des Wohllebens, der Zartheit, der Weichlichkeit, der Anmut, der Sehnsucht, des Verlangens Vater, sor gsam für Gute, Borglos für Schlechte, im Wanken, im Bangen, im Verlangen, in Gedanken der beste Leiter, segleiter, Helfer und Retter, sämtlicher Götter und Menschen Zierde, als Führer der

Ἔρως einerseits, und durch die uns angeborene erhabene Freude an der Arbeit, an der vornehmen Tüchtigkeit, am Forschen und Erkennen andererseits in künstlerisch-philosophischer Art und Weise uns veredeln und erheben wollen.

Und nun nehmen die beiden Kunstphilosophen mit „edlem Zorn“*) den grossen und schwierigen Kampf auf, die Welt zu reformieren, die Menschheit zu erziehen. Sie halten hartnäckig an ihren radikalen reformatorisch-regeneratorischen Gedanken fest, sie weichen nicht drohenden Gegenströmungen und Hindernissen aus. Sie durchlaufen mit bewunderungswürdigem Heroismus den ganzen Weltprozess. Sie machen alle weltlichen Konflikte und Widersprüche mit, um feststellen zu können, dass alle diese und was man in der Welt das Böse nennt, eigentlich nur aus Unwissenheit und aus den schlechten menschlichen Verhältnissen hervorgehen. Sie schöpfen die Kraft und Befriedigung in ihrem edlen Kampf aus jener idealen Welt, welche ihnen in voller Pracht vorschwebt und sie mächtig anzieht. Sie sind doch beide viel zu künstlerisch und natürlich veranlagt, um diese schöne sinnliche Welt zu verleugnen, sie sind viel zu menschenfreundlich, um ihre Mitmenschen zu verlassen, sie sind viel zu grossmütig gesinnt, um die Weltflucht zu ergreifen. Sie leiden bereitwillig mit, um an der Erlösung der Menschheit ihren Anteil zu haben. Gerade durch diesen weltlichen Kampf gewinnen die beiden grossen Weltüberwinder und Kunstreformatoren für uns ein besonderes Interesse. Eine ewige nie alternde Jugend blüht in ihren Werken, und ihrem vielbewegten Leben ist der Stempel der triumphierenden Arbeit tief eingeprägt. Wenn wir z. B. den „Staat“ oder die „Gesetze“ Platons lesen, wo uns der grosse Weltphilosoph gerade dies Sichherumschlagen und Kämpfen mit dieser Welt in einer bezaubernd schönen Sprache schildert, und dann zur Verklärung seiner Ideenlehre, immer in Bezug auf die Frage der Erziehung der Menschheit, sich mehr und mehr von der Welt der Verirrung und Vergänglichkeit ablöst und uns sanft auch mit hinanzieht, so denken wir unwillkürlich an Wagners Leben, Regenerationslehre und wunderbare Kunst. Platon sowohl als Wagner betrachten die Welt von ästhetischem Standpunkt aus als Phänomen und vom ethischen Inhalt aus als Wesen. — „Denn alles Gold auf der Erde sowohl als unter der Erde wiegt die Tugend nicht auf.“ (Platon. Gesetze 728a).

---

schönste und beste, dem folgen muss jeder Mann, schön dazu singend, wenn ihm die Gabe des schönen Gesanges zu Teil ward, mit dem er aller Götter und Menschen Sinn bezaubert.“ (Platon. Gastmahl 197d.) — „Ein grosser Dämon ist der Eros; denn alles Dämonische ist zwischen Gott und Sterblichen .... zu dollmetschen und zu überbringen den Göttern was von den Menschen, und den Menschen was von den Göttern kommt.“ (Platon. Gastmahl 202e.)

*) „Es muss also Jedermann teils zornig, teils so sanft als möglich sein. Denn den schweren und schwierig oder auch ganz und gar nicht gut zu machenden Uebeltaten Anderer kann man nicht anders entgehen, als indem man sie bekämpft und im Kampfe siegt und durchaus nicht unbestraft lässt; dies ist aber ohne edlen Zorn keine Seele im Stande.“ (Platon. Gesetze 731a.)

Beide hervorragende Künstler empören sich gegen die derzeitigen Kunstzustände. Ja, sie äussern sich scharf und entschieden gegen die Kunst, aber freilich nicht aus Prinzip, sondern aus dem Grunde, weil die herrschende Kunst in ihrem Wesen und Inhalt viel mehr verderblich als belehrend und erzieherisch zu wirken vermag;*) und so wie Platon die

*) „Würdig, hehr und wohlanständig ist die göttliche Musik, wie sie die alten Griechen gebraucht haben. Die jetzigen Menschen aber führen im Theater eine ausgelassene, gebrochene Musik ein. Gegen eine derartige verdorbene Musik empörte sich wohl auch Platon (in dem dritten Buche des Staats). Plato hat sich nämlich mit der wissenschaftlich musikalischen Kunst eingehend, bei seinen Lehrern Drakon, Athenäus und Metell aus Agrigent, beschäftigt, so dass er wohl imstande war, die guten Seiten der verschiedenen Weisen zu schätzen, aber gerade in der von ihm vorgezogenen dorischen Harmonie fand er die mannhafte Würde, den sittlichen Charakter, die Wohlanständigkeit, durch welche die Bildung der Seele einsichtsvoller Menschen möglich ist . . . .“ (Plutarch. De musica 665, 667. Ausgabe von Reiske.) Plutarch bestätigt uns also dadurch, dass Platon in seinen Kunstbestrebungen und speziell in der Musik nicht etwa aus Unwissenheit oder Einseitigkeit, sondern gerade aus ethischen und ästhetischen Gründen manches verworfen, das Geziemende und das für seine Welt- und Kunstanschauung Geeignete bevorzugt hat. In überraschender Uebereinstimmung mit Platon finden wir die selben Kunstansichten als Leitmotive in Wagners reformatorischen Werken. Man braucht sich nur die Mühe zu geben, die erwähnten Prosaschriften von Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ zu lesen. In den scheinbar gegen die Kunst im Allgemeinen gerichteten Aeusserungen Platons übrigens („Staat“ γ. 214, 216 u. a.) kommt deutlich der Wunsch Platons zum Ausdruck, dass man beim Kunsttreiben die harmonische Ausbildung des Körpers und des Geistes zugleich berücksichtigen muss u.s.w. „Die Haupterziehung beruht auf der Musik, weil der Rhythmus und die Tonweise am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten erfassen als Träger der Wohlanständigkeit und sie wohlanständig machen, wenn Einer richtig erzogen ist, wenn aber nicht, das Gegenteil.“ (Platon. Staat γ. 401d.) — „Die Harmonie aber, welche den Seelenbewegungen in uns verwandte Umläufe hat, scheint dem, welcher vernünftig mit den Musen Umgang pflegt, nicht zu einem vernunftlosen Vergnügen, wie jetzt, zu dienen, sondern ist uns von den Musen als Helferin verliehen worden, um den unregelmässig gewordenen Umlauf der Seele in uns zur Ordnung und Uebereinstimmung mit sich selbst zurückzuführen.“ (Platon. Timäos 47d.) — In diesem Sinne aber hat auch Wagner die hohe Mission und den geistigen Inhalt der Kunst aufgefasst. Aus solchen Prämissen kommt Platon schliesslich zur scharfen Beurteilung der ganzen dramatischen Kunst. Charakteristisch genug und einleuchtend sind dafür manche Stellen aus den *Νόμοι* Platons, wo wir die Motive und ethischen Gründe finden, aus welchen der Künstler Platon fast einseitig zu solchen Aeusserungen gegen das Theater kommt: „Hierauf aber wurden im Laufe der Zeit die Dichter Urheber einer den Musen entfremdeten Gesetzlosigkeit, indem sie, von Natur zwar mit Dichtertalente begabt, aber ohne Kenntnis des Rechten und Gesetzlichen hinsichtlich der Muse, der Begeisterung sich hingaben und weit über Gebühr am Genusse hafteten . . . . und alles Mögliche mit einander verbanden, und wider ihren Willen aus Unverstand über die musische Kunst die falsche Ansicht kund gaben, dass die musische Kunst durchaus keine richtige Beschaffenheit habe, sondern nach dem Genusse dessen, welcher sich an ihr erfreut, möge es nun besser oder schlechter sein, am richtigsten beurteilt werde. Da sie also derartige Gedichte machten und solche Ansichten hinzufügten, pflanzten sie der Menge in Beziehung auf die musische Kunst Gesetzlosigkeit ein und Dreistigkeit, als wären sie fähig, ein Urteil darüber zu fällen. Infolge dessen wurde also das Publikum aus einem lautlosen ein redendes, als verstände es, was in der musischen

schlechten Künstler seiner Zeit, die nur zur Verweichlichung der Sitten beitragen, fern von Griechenland sehen möchte, so verurteilt auch Wagner energisch jene frivole, zertrennungssüchtige und inhaltslose Kunst der modernen Menschen. Jedenfalls sind beide Kulturmächte ersten Ranges und zielen auf das selbe Resultat hin, mit dem Unterschied, dass Platon mehr in dem Gebiete der abstrakten Begriffe, durch seinen vorwiegend künstlerisch-philosophischen Geist, spekuliert, während Wagner von der Kunst als von dem Zentrum der höchsten Weltpotenz ausgehend, deren Verhältnisse und wahren Beziehungen zum Leben, zur Philosophie, zur Wissenschaft und Religion, Staat und Politik mit philosophisch-künstlerischer Kraft darlegt. Durch sein geniales Gestaltungs- und Darstellungsvermögen in ästhetisch-drastischer Art und Weise ergreift, belehrt und führt er uns in musikalischer Harmonie zu den ätherischen Gebieten idealer Vollkommenheit im Geiste der platonischen Ideenwelt. Wenn Platon als der κατ ἐξοχήν künstlerische Philosoph des Altertums bezeichnet wird, so verdient unser Wagner unbestritten und vollgültig der κατ' ἐξοχήν philosophische Künstler der Neuzeit genannt zu werden. Indessen kann es nicht genug betont werden, dass Wagner in erster Reihe ein genialer Künstler war. Das Theater ist die Stätte, wo seine poetisch-philosophische Kunst in sinnlicher Anschauung unter voller ästhetischer Mitwirkung der übrigen Künste in organisch harmonischer Verbindung zum Ausdruck kommen soll. Ja, die Kunst ist die Sonne, deren Lichtfülle alle geistigen Gebiete mit magischem Glanze bestrahlt. Und gerade wie Platon verlässt auch Wagner nie — trotz der feinsten philosophischen Durchgeistigung seiner dramatischen Personen und Handlungen — den Boden des wahrhaftigen Lebens. Daher bilden auch seine Werke den Ausdruck einer wahren Kunst, einer herrlichen Offenbarung des Willens zum Leben in einer starken Betonung der erhabenen künstlerischen Freude.

IV. Kapitel.

R. Wagner und Aristoteles.

α) Einleitung: Zur Erkenntnistheorie.

Nachdem Wagner in der platonischen Welt, durch die griechisch-klassische Litteratur vorbereitet und eingeführt, seinen genialen Blick zum Schauen geübt und geschärft hat, so wendet er sich jetzt der anderen aussichtsvollen und lehrreichen Seite, der aristotelischen zu, um das durch

---

Kunst schön ist und was nicht, und es entstand hierin aus einer Herrschaft der Besten eine schlimme Herrschaft des Publikums .... und die Furchtlosigkeit erzeugte Unverschämtheit.“ (Platon. Gesetze γ. 700a.)

das Empfängnis- und Anempfindungsvermögen Angeschaute und Angeeignete zur künstlerischen Produktivität, zur schöpferischen Gestaltungskraft zu verwandeln — mitzuteilen. „Die Mitteilung" sagt Wagner ausdrücklich, „ist der Genuss des schaffenden Künstlers." (IV. 232).

Die weltbeglückende Freude daran empfindet also Wagner selbst vor allem und zwar in seinem tiefsten Gefühl der Liebe. Aus der inbrünstigen Kraft dieser Himmelsmacht der Freude und der Liebe fliesst auch sein umfassendes Wissen, Kennen und Können, seine erstaunliche Vielseitigkeit, welche ihn zu einer weltüberlegenen Persönlichkeit erhebt.*) Das Primäre in der Erkenntnistheorie bleibt doch nach Wagner immer wieder nicht die wissenschaftliche Theorie im aristotelischen Sinne, nicht die abstrakte verstandesmässige Reflexion, sondern die intuitive Anschauung. Denn aus dieser reinen Anschauung, worin der Kern und Keim aller dichterischen Produktivitätsfähigkeit steckt, entsteht nach Wagner allmählich oder intuitiv das wahre und reine Erkennen, welches nun in den Mitteilungsdrang umschlägt:

„Die grosse Wonne des Momentes der genialen Anschauung", sagt Wagner, „kommt doch eben von dem endlichen Gelingen her, sich als Gattung selbst zu sehen und zu erkennen; dies ist es so vorherrschend, dass das moralische Mitleid dabei ganz schweigt: der erschütterndste Anblick, die grauenhafteste Erkenntnis berührt uns nur so weit, als sie eben Anschauung der Gattung durch sich selbst, Ueberwindung der persönlich bewussten Anschauung ist: wir rufen uns da in begeisterter Herausgerissenheit zu, ja, das bin ich (Gattung — Idee). — Was das Ding an sich in reiner Potenz ist, zeigt sich erst in der genialen Anschauung, wo eben der Irrtum der Individualität beseitigt wird und reine Erkenntnis eintritt; da sehen wir denn, dass dieser Wille etwas anderes ist, als nur Wille zum Leben, nämlich der Wille zu erkennen, das ist sich selbst zu erkennen. Deshalb die hohe, entzückende, beseligte Befriedigung. — Abstraktes Erkennen: zuvor Intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament. Wir reden zuviel, und — sehen zu wenig." (Nachlassband 112.)

Wagner hat, seiner eigentümlichen Individulität gemäss den Horizont der philosophischen Betrachtung in Bezug auf die Erkenntnistheorie bedeutend erweitert, indem er, aus dem Kompromiss der platonischen Begeisterungstheorie und der aristotelischen Wissenschaftslehre den metaphysisch erkennenden künstlerischen Genius herleitet, welcher nicht nur mit tiefem Einblick,

*) „Ich kann den Geist der Musik", sagt Wagner, „nicht anders fassen, als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt, gewahrte ich, bei erwachsender Sehkraft des menschlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritisierenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfnis der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus. Nur wer das Bedürfnis der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfnis in Anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnisvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfnis auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstossende Berührung mit ihrem äusserlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfnis tätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so war ich daher Künstler, nicht kritischer Litterat." (G. Sch. IV. 264.)

sondern auch noch mit poetischem Geiste das Wesen der Welt und sich selber als Idee und Gattung unmittelbar zu durchschauen und erkennen vermag. Wagner ist sich auch der Beweggründe seiner schöpferischen Tätigkeit vollbewusst. Der Künstler ist nach Wagner weiser als der bloss erfahrene Gelehrte, insofern als der Künstler durch die reine Anschauungsfähigkeit die Ursachen der Erkenntnis, das „Weil" *διότι* (siehe Metaphys. Arist. I. 1) die Ursachen „dass" (*τὰς αἰτίας τῶν ποιουμένων*), mit dem einfachen erfahrungsmässigen (*ὅτι*) des Gelehrten in Uebereinstimmung zu bringen befähigt ist. Bei dem Künstler ist eben dadurch das Wahrnehmungsvermögen in höherem Grade entwickelt, dass er *εὐφυής* und *μανικός* zugleich ist (Poet. 1455ª). Wagner ist nämlich in der Tat durch seine Einbildungs- und Gestaltungskraft nicht nur ekstatisch (*ἐκστατικός*) sondern auch noch plastisch gestaltend (*εὔπλαστος*). In diesem Punkt übrigens scheint, was das Moment der künstlerischen Extase anbelangt, auch Aristoteles mit Platon übereinzustimmen, denn in der Rhetorik z. B. (III. 7) sagt Aristoteles die Poesie ist göttlich („*ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις*") und in Probl. 954ª, 34: „Viele werden erfasst von wahnsinnigen oder enthusiastischen Krankheiten; daher erst dann sind die Sibyllen, die Bakiden und die gottbewirkten überhaupt richtig göttlich, wenn sie nicht infolge krankhafter Zustände, sondern durch das natürliche Temperament schöpferisch tätig werden." Das heisst, Aristoteles unterscheidet hier den pathologischen Wahnsinn von dem poetischen, welcher eigentlich auf einem „tüchtigen Temperament", wie Wagner auch anerkennt, beruht, und so wie Platon in „Ion" zum Beweis seiner Begeisterungstheorie das Beispiel von Tynnichos aus Chaleidon erwähnt, dass dieser ohne grosser Poet zu sein einen vortrefflichen Paian gedichtet hätte, so führt hier Aristoteles (Probl. 954) den Marakos aus Syrakus an, der ein besserer Dichter gewesen, sobald er in Exstase geraten sei, („*ὅτ' ἐκστατίη*"). — Unser Wagner ist aber ein zielbewusster genialer Künstler, der durch seinen musikalischen Genius das Göttliche mit dem Reinmenschlichen zu vereinigen vermochte. Darum verlangt er auch von uns, zum richtigen Verständnisse seiner Kunst, Begeisterung, gesunde Sinne und ein menschliches Herz. Zum Schluss wollen wir noch einmal Wagner darüber reden lassen:

„Wo der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkündigen kann, — da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem Menschen verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im Voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im Voraus zu geniessen. Aber sein Genuss ist Mitteilung. — Es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird! Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigenen Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur einer aber kann dies: — der Künstler. — Nun denn, ich gebe Euch Zeit

und Musse, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!" — (G. Sch. IV 232, 344.)

In dem schöpferischen Selbstgefühl, das bei Wagner zum Ausdruck kommt, liegt eben der Beweis dafür, dass er das Bewusstsein seiner künstlerischen Fähigkeit, mit der eigenen Seligkeit noch Millionen Menschen selig zu machen, besass. Grosse Dichter und tiefempfindende Künstler haben immer dies Gefühl geteilt. So Hesiod in der Einleitung zur Theogonie:

„So sprachen die Töchter des grossen Zeus. Sie gaben mir das Sceptrum, einen vollblühenden Zweig von Lorbeer und beschenkten mich mit der göttlichen Gabe, damit ich auch die Zukunft neben der Vergangenheit besingen kann." Also hat er schon im Voraus die Ueberzeugung, dass seine Werke beachtet werden. So auch Pindar u. s. w. (Siehe Bergk, Griechische Litteraturgeschichte I. 178.)

β) Das Drama.

Wir wollen hier das geistige Verhältnis Wagners zu Aristoteles lediglich in Bezug auf das Gesamtkunstwerk, das Drama, möglichst deutlich, in grossen Zügen wiedergeben.

Dass Wagner sich mit Aristoteles befasst, dass er seine Theorien und Regeln über die dramatische Kunst durchdacht hat, ist zweifellos. In „Oper und Drama",*) wo Wagner mit künstlerischem Auge und scharfsinnig die Entstehung und den Entwickelungsweg des modernen Dramas untersucht, beginnt er den 2ten Teil seiner Erörterungen mit folgenden einleitenden Worten: „Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwickelung eigentümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unserer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den missverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefasste griechische Drama." (G. Schr. IV. 6.)

Wie in allen kunstkritischen und kunstphilosophischen Schriften Wagners, so bewegt sich auch hier der Grundgedanke seiner Betrachtungen um das ideale Vorbild seiner musischen Anschauung. Wagner geht nämlich immer von der Ueberzeugung aus, dass das höchste Kunstwerk, das griechische Drama, so wie es sich in seiner Blütezeit gestaltete, die einzige Grundlage zur Entwickelung der dramatischen Kunst bildet, und führt in der genannten Schrift weiter aus, dass seit dem Erlöschen dieses Gesamtkunstwerkes, welches in sich die politisch- und gesellschaftlich-sozialen Bedingungen der Existenzberechtigung der Kunst überhaupt trug, die dramatische Kunst so gut wie gar nicht mehr existierte. Denn die sogenannte Renaissancezeit war, nach Wagner, gerade diejenige Epoche, in

*) „Hier hast Du mein Testament" (schrieb Wagner von Zürich aus gleich nach der Vollendung dieser Schrift an seinen Freund Uhlig), „ich kann nun sterben. Was ich nun noch tun könnte, kommt mir wie unnützer Luxus vor!" —

welcher die dramatische Kunst in falsche Bahnen geleitet worden ist, und, da sie so bis in die Neuzeit mit grossen groben Fehlern hineingezogen ist, den gänzlichen Verfall der dramatischen Kunst herbeiführte. Als Kardinalirrtümer der ganzen Kunstbewegung in dieser Hinsicht betrachtet Wagner erstens: die Annahme des Romans als Stoffes im Drama, wodurch sich eine grundsätzlich schlechte Geschmacksrichtung ausgebildet habe, und zweitens: die falsche Auffassung und Erklärung der Regeln des Aristoteles, infolge dessen eine verhängnisvolle Verwirrung, ein trauriges Gebilde eines fingierten Dramas hervorgegangen sei. Die Ursache aber des ganzen Verfalles der Kunst erblickt Wagner in den politisch-sozialen Zuständen, in den gesellschaftlichen Verhältnissen des modernen Menschen. Er hat aufgehört frei, schön und stark zu sein. Der künstlerische Mensch der alten Griechen ist jetzt der Mode*) unterworfen. Die Genossenschaft der Künste wurde zerstört durch den egoistischen Trieb des modernen durchaus unkünstlerischen Menschen. Daher die Entstehung jener reformatorisch-revolutionären Gedanken und die Regenerationslehre Wagners, der im Namen der heiligen Kunst alles unternehmen wollte bis zur Selbstaufopferung. Alle diese eifrigen Bestrebungen Wagners haben als Grundmotiv sein prinzipielles griechisches Vorbild und zielen auf die Wiederherstellung des freien, schönen und starken Menschen, welcher die Voraussetzungen und Bedingungen einer weiteren Entwickelung der Kunst in sich trägt.

„Der eigentliche Kern unserer Poesie", sagt Wagner, „liegt im Roman; im Streben diesen Kern so schmackhaft wie möglich zu machen, sind unsere Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechischen Dramas verfallen." (IV. 6.) — „Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Szene herzustellen hatten. Stabilität der Szene ward als maassgebendes Haupterfordernis für das ganze Drama festgestellt, und hierhin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Dramas, den Regeln des Aristoteles...." (13.) — „die aristotelischen Regeln, nach denen dieses (fingierte) Drama konstruiert wurde, machten auch die Einheit der Szene zu einer wichtigen Bedingung." (14.) „— aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich solche Stoffe, als höchste künstlerische Blüte dieser Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äusserlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit, nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, dass er dem äusserlich auferlegten Maasse entsprochen hätte, und nichts als die — natürlich entstellende — Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig." (14.)

Das Drama der Griechen, welches aus dem Leben herausgegriffen, im innigsten Zusammenhang mit der natürlichen Entwickelung des freien, schönen und starken Griechen stand und mit den damaligen politisch sozialen Verhältnissen sich vertrug, dies selbe Drama wird jetzt von aussen her nach den missverstandenen Regeln des Aristoteles konstruiert und im

*) Man lese z. B. die mit Ueberzeugungskraft und empirisch-philosophischem Sinne verfassten Ausführungen Wagners über „die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode." (G. Sch. III. 55.)

modernen Gewande präsentiert. Hier lag, nach Wagner, der grosse Irrtum. Dazu kommt noch der Inhalt des modernen Lebens überhaupt, „der sich immer nur noch im Romane verständlich darzustellen vermochte." Dies Leben war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammen zu drängen, dass es sich in der Form des griechischen Dramas hätte äussern können.

Auf rein philologische Untersuchungen der berühmten und viel besprochenen dramatischen Regeln des Aristoteles einzugehen unterlässt Wagner, weil es seiner Geistesrichtung widerstrebt. Seine ganze Art der Betrachtung liefert uns jedoch den Beweis, dass er, infolge tieferer autodidaktischer Studien, die Fähigkeit gewonnen hat das Wesen der dramatischen Kunst im Sinne des Aristoteles zu erfassen, und im grossen wissenschaftlich-künstlerischen Styl zu interpretieren. So findet Wagner in den aristotelischen Darstellungen die systematische Formulierung seiner Theorie von der Genossenschaft der reinmenschlichen Kunstarten im Drama.

Und in der Tat bestätigt uns Aristoteles in seiner „Poetik" mit wissenschaftlich autoritativer Gründlichkeit die unwiderlegbare Zusammengehörigkeit der in den Bestandteilen des Dramas vertretenen Kunstarten durch die einheitliche Fassung des Mythos.

In der „Poetik" Cap. VI sagt Aristoteles ausdrücklich: „Und so hat denn notwendig eine jede Tragödie nach ihrer Qualität sechs Bestandteile, nämlich Fabel, Charaktere, Reflexion, das Theatralische, sprachlichen Ausdruck und musikalische Komposition. (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. 1450^a, 7.)

Wir bemerken vor Allem, dass Aristoteles hier, schon durch den sprachlichen Ausdruck des Satzes, welcher eine emphatisch ausgesprochene Behauptung ist, die harmonische Zusammenfügung der in diesen sechs Teilen des Dramas enthaltenen Kunstarten als notwendig bezeichnet, indem er mit: *ἀνάγκη οὖν* beginnt und im polysyntheten Schema eng miteinander die betreffenden Worte: *μῦθος καὶ ἤθη καὶ διάνοια καὶ λέξις καὶ ὄψις καὶ μελοποιία* verbindet. Die einzelnen Künste im Drama betrachtet Aristoteles nicht etwa im Stadium der Enwickelung, sondern alle zusammen in ihrer klassischen Vollendung verbunden, nachdem sie „ihre Natur erlangten": „Und nachdem sie (die Tragödie) viele Umwandlungsstufen durchgemacht hatte, blieb sie stehen, da sie die ihrer Natur gemässe Gestaltung erlangt hatte" (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst Cap. IV 1449^a, 14 und 23) und vorher: „Da nun sonach das Nachahmen in unserer Natur liegt und fürs zweite auch von Harmonie und Rhythmus ein Gleiches gilt — denn dass die Versmaasse nur besondere Arten der Rhythmen sind, liegt zu Tage — da man also schon von Anfang an die erforderliche natürliche Anlage besass und diese allmählich in sehr hohem Grade ausbildete, so entsprang endlich die wirkliche Poesie aus den anfänglichen rohen Stegreifversuchen. Sie spaltete sich aber gleich nach der verschiedenen Charaktereigentümlichkeit ihrer Pfleger." (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst Cap. IV 1448^b, 20.)

Die einheitliche Fassung des Mythos bedingt die einheitliche, organisch gegliederte Zusammenfassung der Teile, d. h. der verschiedenen Kunstarten im Drama. „Die Teile müssen (sagt Arist. Poetik. Schluss VII. 1451ª 32) zum Ganzen in der Beziehung stehen, dass durch Versetzung oder Auslassung irgend eines Teiles das Ganze verändert und in Unordnung gebracht wird. Denn was durch seine Existenz und Nichtexistenz bedeutungslos wird, vermag auch nicht den Organismus des Ganzen zu beeinflussen.“ — So führt Aristoteles auch in den „Problemen“ XIX, wo die Rede von der Musik ist, aus, dass die künstlerischen Mittel überhaupt keineswegs spezifisch sind, in dem Sinne, dass jede Kunst bestimmte Mittel ausschliesslich für sich habe; vielmehr, meint er, beteiligten sich verwandte Künste daran, um das Drama zu erzeugen. So die Sangkunst mit der Plastik durch die Gestalt, die Musik mit der Tanzkunst durch das gemeinsame Mittel des Rhythmus, die Musik mit der Poesie durch die Stimme, den Rhythmus und die Harmonie u. s. w. Das Drama vereinigt in sich alle drei Momente in der Nachahmung des Ethos, Pathos und der Handlung.

So konnten die verschiedenen Kunstarten im Drama die höchste Leistungsfähigkeit für das Darstellungskunstwerk erreichen. Die ganze Betrachtungsart des Aristoteles in der „Poetik“ bezw. in der „Politik“ u. a. trägt diesen charakteristischen Zug der harmonischen Genossenschaft aller reinmenschlichen Kunstarten im Drama. Poesie, Musik, rhythmische Körperbewegungen, plastische Darstellung und malerische Wirkung werden zum dramatischen Gesamtausdruck zusammengefasst.

Dies Charakteristikum des griechischen Dramas war es, worin Wagner zunächst den aristotelischen Ausführungen entsprechen konnte; aber noch mehr, als mit dem Gedanken seiner eigenen Kunsttheorie auffallend übereinstimmend, musste ihn ansprechen: die natürliche Entwickelung durch die einheitliche Auffassung des Mythos im Drama. Inhalt und Darstellungsmittel werden von Aristoteles („Poetik“ IV) als etwas dem Menschen der damaligen Blütezeit naturgemässes, aus der natürlichen Anlage des künstlerischen Menschen sich Entwickelndes betrachtet. Dass die Poesie diejenige Kunst ist, welche unter allen anderen Gattungen gerade im Drama zur vollen Geltung kommt, dies hat übrigens auch Aristoteles prinzipiell zeigen wollen, indem er einzig der Poesie in Bezug auf das Drama seine grösste Aufmerksamkeit zugewandt und ein selbständiges Werk gewidmet hat. Im übrigen sind ja Dichtung und Musik bei den alten Griechen fast synonyme Begriffe. Die Musik in antiker Bedeutung ist der unumgänglich notwendige Faktor jeder geistigen und körperlichen Entwickelung, und in der Poesie gewinnt sie ihre adäquate hohe Stellung, sodass sich Musik und Poesie wechselseitig ergänzen, um im Drama zu reinster Harmonie sich zu vereinigen. Hier liegt also die Grundidee und die Entwickelungsbedingung jenes Dramas, wie es sich Wagner gedacht und ausgeführt hat.

Betrachten wir nun etwas näher diese Elemente und Bestandteile der theatralischen Kunst nach der aristotelischen Darlegung in einer vergleichenden Parallele mit Wagners Drama.

γ) Der Mythos.

Der Mythos ist nach Aristoteles die Seele des Ganzen, das heisst das Wesen der Dichtkunst, denn dem Dichter ist freigestellt, den Mythos nach seiner eigenen Anschauung zu bearbeiten. Der Dichter beabsichtigt zu sagen: „nicht die Geschehnisse, sondern was geziemend, möglich ist, nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen muss." (Poetik IX. 1451ᵇ, 16, 30). Daher nun der dramatische Dichter nicht die Geschichte, sondern die Mythologie als Hauptstoff ergreift — wie es eben auch Wagner getan hat —, insofern ist also die Poesie nach Aristoteles „gediegener und philosophischer" als die Geschichte. Die Tragödie hat den ersten Schritt zur Philosophie der Geschichte getan, indem sie selbst das geschichtlich Geschehene nicht als Zufall, sondern vom philosophischen Standpunkt der Idee und Notwendigkeit, der kausalen Verknüpfung aus, nach dem moralischen Wahrheitsinhalt betrachtet und behandelt. Die Poesie und speziell die dramatische Kunst erfasst den Kern der Wahrheit durch den Schein der Wirklichkeit, und diese Idee bringt sie zum lebendigen Ausdruck durch die theatralische Darstellung in dem Gesamtkunstwerk, dem Drama. — „Die Grundlage also und gleichsam die Seele der Tragödie ist der Mythos. Den zweiten Rang aber nehmen die Charaktere ein." (Arist. über die Dichtkunst Kap. VI 1450ᵃ, 38.) — „Das wichtigste von allen diesen Stücken ist nun aber andererseits doch die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten." — (Kap. VII 1450ᵃ, 15.) — „Es erhellt aber aus dem Gesagten auch noch dies, dass nicht das die Aufgabe des Dichters ist, das wirklich Geschehene zu berichten, sondern vielmehr darzustellen, wie Etwas geschehen kann und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Der Geschichtsschreiber nämlich und der Dichter unterscheiden sich nicht (etwa) von einander durch die Darstellung in ungebundener und gebundener Rede, denn es könnte das Werk des Herodotos in Verse gebracht sein, und es würde doch immerhin nur ein Geschichtswerk bleiben in Versen wie sonst ohne Verse. Vielmehr das ist der Unterschied, dass der Geschichtsschreiber darstellt, was wirklich geschehen ist, der Dichter dagegen, wie etwas geschehen kann. Deshalb ist denn auch die Poesie philosophischer und steht höher als die Geschichte, denn jene stellt mehr das Allgemeine, diese mehr das Einzelne dar. Von allgemeiner Natur nämlich ist es, in welcherlei Weise es jeglicher Art von Charakter zukommt jedesmal zu reden oder zu handeln, und zwar nach Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit, und darauf zielt die Poesie. (Kap. IX 1451ᵃ, 36.) — Vergl. Döring „Kunstlehre des Aristoteles" S. 215:

„Durch die Komposition des Mythos wird die Dichtung über das Gebiet des zufälligen, abnormen Geschehens, in die Sphäre eines von diesen Schlacken des Zufalls gereinigten, normalen und idealen Geschehens entrückt, und ist sie so philosophscher und von höherer Güte als die Geschichte, da auch die Philosophie anstatt des Zufälligen das Notwendige, anstatt der Ausnahme die Regel und das Gesetz sucht, — im Sinne des höheren Wahrheitsgehalts u.s.w.“ auch S. 216. etc. M. Schasler hebt in seiner „Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst“ mit besonderem Nachdruck dies Moment hervor, indem er betont: „Als einer der tiefsten und wahrhaft spekulativen Aussprüche des Aristoteles, worin diese Ueberzeugung ausgedrückt ist, kann jenes erhabene Wort von ihm betrachtet werden, dass „die Poesie sowohl philosophischer als auch ernsthafter sei als die Geschichte, womit er das Drama als das gereinigte Bild der geschichtlichen Wirklichkeit bezeichnet. Dies ist die grosse Tat des Aristoteles u. s. w.“ — „Die poetische Erfindung somit“, sagt Schasler weiter, „als Gestaltung eines ideell wirklichen Vorbildes, ist, ganz abgesehen von der äusserlichen Gestaltung, von der Aus- und Aufführung (in Drama), der eigentliche Kern der Dichtung. Die Poesie stellt also Aristoteles, sofern auch sie das Allgemeine und Wahrhafte, das Notwendige und Wesentliche zum Inhalt hat, unmittelbar neben die Philosophie, welche als Wissenschaft auch nur um ihrer selbst, nicht ihrer Folgen wegen zu erstreben ist, also die selbe Freiheit und Reinheit besitzt wie die Kunst; nur dass die Philosophie das Allgemeine als Begriff, die Kunst in Form sinnlicher Gestalt d. h. also „nachahmend“ darstellt. — Aristoteles verlangt, dass der Dichter den gegebenen Stoff gleichsam in sein eigenes Fleisch und Blut verwandle und aus sich heraus wieder schaffe. Dazu aber sei notwendig, dass der Dichter nicht die blosse Wirklichkeit, sondern den notwendigen Inhalt derselben auffasse und als solchen gestalte.“ S. 135. — Diesen Gedanken des philosophischen Inhalts des Dramas durch den Mythos entwickelt nun Wagner ausführlich in den schon erwähnten Schriften, und zwar in dem selben Aristotelischen Sinne. Homer war der Quell des dramatischen Stoffes. Der epische Dichter war so zu sagen der natürliche Erzeuger des Materials, der Mythen, welche der Dramatiker als Werkzeug zur Lösung philosophischer Probleme durch die aus innerer Notwendigkeit entwickelte theatralische Kunst gebrauchen konnte. Die einheitliche Zusammenstellung des mythischen Inhalts zu einem organischen Ganzen, so dass die Teile des Mythos nicht nur äusserlich und locker, wie es bei der epischen Dichtung der Fall ist, sondern im inneren Zusammenhang der Ursachen und Wirkungen zusammengefügt werden, dies ist nach Aristoteles und Wagner die grosse Kunst des dramatischen Künstlers: „Das wichtigste ist die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten. Denn die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben, auch Glück aber und Unglück besteht

in Handeln und Tätigkeit, und der Endzweck unseres Strebens geht auf eine bestimmte Art von Tätigkeit . . . folglich aber sind die Begebenheiten und der Mythos der Endzweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Wichtigste von Allem." (Arist. über die Dichtkunst Kap. VI 1450ª, 15.)

Es ist hieraus zu folgen, dass der dramatische Dichter wesentlich philosophisch gestimmt sein muss, um in seiner dramaturgischen Tätigkeit diese *σύστασις τῶν πραγμάτων* im harmonischen Zusammenhang mit den inneren Gesetzen des Wahren, Guten und Schönen zur äuseren Darstellung zu bringen. Dass Wagner in dieser Hinsicht seine grosse dramaturgische*) Aufgabe gelöst hat, dafür spricht überzeugend die Trilogie des Nibelungenrings, wo Wagner mit einer dämonischen Fügung der philosophisch künstlerischen Macht das grosse Problem der Befreiung der Liebe vom Materialismus zum gewaltigen Weltkampf entfaltet, die moralische Katharsis bewirkt und mit prometheischer Ergriffenheit (*δεινότης*) die himmlische Fackel der Liebe, in voller Verklärung des Ideales, der verfinsterten Atmosphäre der gegenwärtigen Welt gegenüber stellt. Man begreife aber auch, angesichts einer solchen Tat, dass, wer die dramatische Kunst zu einer solchen Macht erhob, auch einer der gewaltigsten Philosophen sein muss, der Philosoph des Mythos:

„Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten. Nicht überall stand schon der griechische Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität, als der bedeutende Dichter. Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte. So unentstellt stand dieses urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, dass ihr ein Sophokleischer Aias und Philoktetes entspriessen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Notwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand. Den Oedipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit." — — „Das Wunder im Dichterwerke unterscheidet sich von dem Wunder im religiösen Dogma dadurch, dass es nicht, wie dieses, die Natur der Dinge aufhebt, sondern vielmehr sie dem Gefühle begreiflich macht." — „Gerade das vollste Verständnis der Natur ermöglicht es erst dem Dichter, ihre Erscheinungen in wunderhafter Gestaltung uns vorzuführen, denn nur in dieser Gestaltung werden sie als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich." (G. Sch. IV. 64, 82, 86.)

Dies ist eben das Wunderbare in dem Mythos, meint Wagner, dass er das Uebersinnliche, das Ideale in sich enthält, welches der dramatische Dichter im innersten Wesen aufzufassen, zu deuten und sinnlich darzustellen hat. Diese Deutung aber des mythischen Inhalts, wodurch das

*) Das Wort im ursprünglichen griechischen Sinne.

Moment des Staunens, der Verwunderung hervorgebracht wird, treibt den Menschen überhaupt zum Philosophieren. Aus diesem Grunde, sagt Aristoteles, liebt der Philosoph wohl auch den Mythos: „Denn durch das Staunen kamen die Menschen je und je zum Philosophieren. Der Zweifelnde und Staunende fühlt sich unwissend. So ist der Philosoph auch Philomyth, denn der Mythos gehört zum Wunderbaren." (Aristoteles Metaphysik I. Kap. 982^b, 12.)

Diesem philosophisch-dramaturgischen Geiste Wagners verdanken wir auch die Aufklärung der germanischen Mythologie, aus deren Sagengewirre ein einheitlicher, poesievoller und inhaltsreicher Mythencyklus erwuchs, welchen Wagner so wunderbar zu dramatisieren und lebendig auf der Bühne darzustellen verstand. Diese Fähigkeit ist nun unbestritten eine Frucht seiner gründlichen mythologischen Studien. Die griechische Mythologie ist der Ausgangspunkt, von dem aus sich Wagner in seinen klassischen Studien orientiert, und auf deren Grundlage er seine Kunst- und Lebensanschauung aufbaut. Und in der Tat, unglaublich gross ist der Einfluss und von ausserordentlicher Tragweite das Verdienst der griechischen Mythologie, indem sie ihm in Fleisch und Blut übergegangen, seinen ganzen Sinn umspannt, seine künstlerisch angeregte Phantasie poetisch leitet und schöpferisch fördert. So schreibt Wagner von der griechischen Mythologie in seinen Tagebuchblättern 1859:

„Es ist eine unerhört üppige Welt von Mythen, die alle so plastisch und prägnant sind, dass man ihre Gestalten nie wieder vergisst: und wer sie endlich recht genau versteht, der hat die tiefste Weltanschauung darin. Aber die Griechen machten eben kein dogmatisches Wesen davon. Sie dichteten und stellten dar. Ganze Künstler, tief und genial! Herrliches Volk!" — „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie." (G. Sch. IV. 91.)

Auch Platon erkannte diesen dichterisch-philosophischen Gehalt des Mythos, nicht weniger als Aristoteles, an. So liess z. B. Sokrates im Gefängnis sein Dämonion immer das selbe Traumbild erscheinen, das ihn für Poesie und Musik begeisterte. Den Stoff für seine Muse suchte er dann in den Fabeln des Aesopos: „Eben so ermunterte mich (Sokrates spricht) der Traum Musik zu treiben, indem die Philosophie die höchste Musik ist, und ich mich mit ihr beschäftigte .... hierauf habe ich, in Betracht, dass der Dichter, wenn er wirklich ein Dichter sein will, Mythen aber nicht Reden dichten müsse, ich aber selbst kein Mythendichter bin, von den Fabeln des Aesopos, welche ich bei der Hand hatte und kannte, diejenigen, welche mir zuerst aufstiessen, in Verse gebracht." (Platon. Phädon Cap. 4. 61.)

In sämtlichen künstlerischen und philosophischen Prosaschriften Wagners treffen wir kaum eine Seite, wo nicht der wundertätige Mythos mit seiner

allgewaltigen Bedeutung und Aenderung direkt oder indirekt zum Vorschein käme.

Der Mythos, im aristotelischen Sinne aufgefasst und weiter entwickelt, ist für Wagner der Inbegriff aller echten Kunst und Philosophie geworden. Der allerschönste und bedeutungsvollste Gewinn aber, den mit Wagner das neuklassische Deutschland — und nicht weniger dadurch auch die ganze zivilisierte Welt — diesem Mythos verdankt, ist die Wiedergeburt des tatkräftigen und schönen Germanentums, welches Wagner in seiner ursprünglich reinmenschlichen Gestalt erfasst, in echt künstlerischem Gewande lebendig uns darstellt und durch die ethisch-aesthetische Wirkung zu neuem Leben aus der Erstarrung ruft. Dazu ist aber Wagner gelangt, indem er von dem Prinzip des freien, schönen und starken Menschen seiner natürlichen musischen Anschauung ausging, und die griechische Mythologie, Geschichte, Litteratur und Philosophie durchwanderte. So liefert uns Wagner in der Geschichte der geistigen Entwickelung der grossen Individualitäten abermals den glänzenden Beweis für die einigende und nationalisirende Macht der griechisch-klassischen Bildung. Denn jene Studien sind es, die in Wagners Bewusstsein das Gefühl der Nationalität wachgerufen haben, und einen anfänglich durchaus universalistisch gestimmten Wagner in einen echt germanisch fühlenden und von patriotischer Gesinnung erfüllten deutschen Wagner umwandelten:

„Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung." (G. Sch. IV. 268.) „— Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." — „Ich kehrte jetzt . . . . . zum „Siegfried" zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewusstsein von der Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst." — „Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland, hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Altertums ausgemacht. . . . . In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Altertume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muss; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengtester, freiester Bewegung erkennen durfte: „der wahre Mensch überhaupt". — Gleichzeitig hatte ich diesen Menschen auch in der Geschichte aufgesucht. Hier boten sich mir Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse; den Menschen sah ich nur insofern, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermocht hätte. Um auf den Grund dieser Verhältnisse zu kommen, die in ihrer zwingenden Kraft den stärksten Menschen zum Vergeuden seiner Kraft an ziellose und nie erreichte Zwecke nötigten, betrat ich von Neuem den Boden des hellenischen Altertums, und ward auch hier endlich wiederum nur auf den

Mythos hingewiesen, in welchem ich den Grund auch dieser Verhältnisse erkannte: nur waren in diesem Mythos jene sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen kundgegeben, als ich zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte; und auch von dieser Seite her leitete mich der Mythos gerade wieder einzig auf diesen Menschen als den unwillkürlichen Schöpfer der Verhältnisse hin, die in ihrer dokumental-monumentalen Entstellung als Geschichtsmomente, als überlieferte irrtümliche Vorstellungen und Rechtsverhältnisse, endlich den Menschen zwangvoll beherrschten und seine Freiheit vernichteten. — Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte." (G. Sch. IV. 268, 311, 314 u. s. w.)

So überzeugt verlässt nun Wagner schon nach „Rienzi" ein für allemal das Gebiet des Romans und der Geschichte. Er wendet sich für die Wahl des dramatischen Stoffes jetzt mit entschiedener Bestimmtheit zur Mythologie. Durch die Kraft seiner künstlerisch-poetischen Sehnsucht erreicht er den Urquell des ewig Reinmenschlichen. Durch Apollon zum Siegfried. In Siegfried erblickt nun Wagner den Vertreter der hellenischen Weltanschauung, den Typus jenes freien, schönen und starken Menschen für die Zukunft. Ohne diesen Siegfried hätte Nietzsche seinen „Uebermenschen" nicht ersonnen, sowie er den Namen dafür dem Faust verdankt. — „Wollen wir nun das Werk des Dichters" sagt Wagner „nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssten wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, den der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neuerfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen." (IV. 88.) In der bedeutenden Schrift: „Die Wibelungen, eine Weltgeschichte aus der Sage", die Wagner schon im Sommer des Jahres 1848 verfasste, finden wir sozusagen eine historische Hypostasierung seiner eigenen mythologischen Theorie in Uebereinstimmung mit seiner prinzipiellen Kunsttheorie. Mit philosophisch-poetischer Hellsicht versucht der Künstler Wagner darin die historischen Tatsachen der geschichtlichen Entwickelung Deutschlands aus dem Geiste der Mythologie zu erklären, und als Weltereignisse von kosmopolitischer Bedeutung hinzustellen.

Das führt uns jedoch zu weit von Aristoteles weg.

δ) Ethos.

Die zweite wichtige Stellung im Drama nach dem Mythos nehmen, nach Aristoteles, τὰ ἤθη ein, d. h. die Charaktere der handelnden Personen, welche in ihren ethischen Bestrebungen die Tendenz und die durchgehende Hauptidee des Dramas bedingen. Aristoteles definiert das ἦθος folgendermaassen:

— „Es ist aber Charakter (nur) Dasjenige, was eine Willensrichtung offenbart.“ — (Arist. Poetik 1450ᵇ, 8.)

Diese Willensrichtung (*προαίρεσις*) nun ist der Begriff und die Bedingung des sittlichen Prinzips — das moralische Bewusstsein der handelnden Personen, welche dadurch vernünftigerweise wollen und auswählen oder bevorzugen können — also die Ursache und der Beweggrund jeder sittlichen Handlung. Aristoteles sagt ausdrücklich: „die Willensrichtung als Beweggrund ist der Anfang der Handlung“ (*„πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαίρεσις, ὅθεν ἡ κίνησις“*). „Der dramatische Dichter“, führt Aristoteles weiter aus, „muss beachten, dass die Charaktere gut, geziemend, natürlich und unveränderlich bleiben.“ Die Haupttriebfeder jedoch, welche die Grundidee des Dramas fördert, ist die *προαίρεσις*, denn, wenn die *προαίρεσις* gut ist, so ist alles gut, meint Aristoteles. Weil eben dadurch der innere Zusammenhang der mythischen Darstellung zum prinzipiellen ethischen Wert erhoben und die Lösung der dramatischen Probleme ermöglicht wird. „In Bezug auf die Frage sodann, ob es den Anforderungen der Sittlichkeit entspricht oder nicht, wenn der Dichter seine Personen in einer gewissen Weise reden oder handeln lässt, ist nicht bloss darauf zu sehen, ob die Handlung oder Rede an und für sich würdig oder unedel ist, sondern auch auf den Handelnden und Redenden, und zwar mit Bezug darauf, gegen wen oder wann oder zu wessen Gunsten oder zu welchem Zwecke er so redet oder handelt, wie z. B. eines höheren Guten wegen, welches er hierdurch bewirken, oder eines grösseren Uebels, welches er hierdurch abwenden will.“ (Arist. Ueber die Dichtkunst 1461ᵃ, 8). — „Ausserdem muss man nun aber gerade wie bei der Verknüpfung der Begebenheiten so auch bei den Charakteren stäts entweder nach dem (innerlich) Notwendigen oder (doch) nach dem Wahrscheinlichen trachten. (Ebenda 1454ᵃ, 33). — „Da nun endlich die Tragödie nachahmende Darstellung edlerer Charaktere ist, so muss man (als tragischer Dichter) es ähnlich machen wie die tüchtigen Porträtmaler. Auch diese nämlich geben einerseits die eigentümlichen Züge der dargestellten Personen naturgetreu wieder und verschönern sie dabei andererseits dennoch. So muss denn auch der Dichter, wenn er zornmütige oder leichtsinnige oder einen anderen Fehler an ihrem Charakter tragende Leute darstellt, sie in diesen Eigenschaften dennoch edel halten. . . . Diese Stücke hat der tragische Dichter in Obacht zu nehmen und zu ihnen auch noch diejenige Klasse von sinnlicher Bühnenwirksamkeit, welche noch neben der aus dem Wesen dieser Art von Poesie (bereits) mit unmittelbarer Notwendigkeit sich als Folge ergebenden besonders zu erstreben ist. Ueber diesen Punkt ist indessen zur Genüge (bereits) in den von mir veröffentlichten Erörterungen gehandelt worden.“ (Arist. über die Dichtkunst 1454ᵇ, 8.)

Aus den letzten Worten des Aristoteles über die Naturnotwendigkeit des Wesens der dramatischen Dichtung in Bezug auf die ethisch-ästhetischen Bestrebungen des Dichters geht hervor, dass er (Aristoteles) dies Thema

gerade ausführlich in den leider verloren gegangenen Kollegienheften (*ἐκδεδομένα*) erörtert hat. Darum unterbricht er hier so schroff die so wichtigen Untersuchungen über ethopoeia. Diesen grossen Verlust ersetzt uns aber Wagner in seinen Schriften über das Wesen der dramatischen Kunst, indem er von seinem prinzipiellen Standpunkt aus die Verhältnisse des Individuums zur Gesellschaft und zum Staate auf die Naturnotwendigkeit des ethischen Inhalts des Mythos zurückführt und mit philosophischem Geiste durchleuchtet. „Die Naturnotwendigkeit äussert sich," sagt Wagner, „am stärksten und unüberwindlichsten im physischen Lebenstriebe des Individuums, — unverständlicher und willkürlicher deutbar aber in der sittlichen Anschauung der Gesellschaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflusst oder beurteilt wird... (Siehe G. Sch. IV. 54.) Wagner ergreift mit ernster Erwägung dies Moment der *ἠθοποιία* aus dem griechischen Drama und bearbeitet es zum prinzipiellen wichtigsten Inhalt der wahren Kunst überhaupt, indem er darauf den Hauptwert der didaktischen Wirkung des Dramas legt. Die *προαίρεσις* ist eben bei Wagner jene freie, energische Willenskraft, welche auf ethischen Gründen beruht und durch welche der Mensch die Tätigkeit zur Weltüberwindung gewinnt. Das Ethische in der Kunst ist bei Wagner die Conditio sine qua non, das Primäre, der Kern und die Seele des Ganzen, während das Aesthetische die Darstellung, der schöne, mit künstlerischer Wirkung verklärte Ausdruck des ersteren ist. Dies Prinzip der ethischen Ueberzeugung ist ja dasjenige, was Wagner so überragend auszeichnet.*) Das war auch einer der Hauptgründe, wodurch die Entfremdung zwischen Wagner und Nietzsche hervorgerufen worden ist.**) Die Harmonie der natürlichen Beschaffenheit des Menschen mit der inneren Ueberzeugung von der moralischen Weltordnung durch die Gerechtigkeit***) aufrecht erhalten, das ist das ethische Prinzip Wagners. Jede Hemmung der moralischen Tätigkeit, jede äussere oder innere Störung dieses Gleichgewichts verursacht den tragischen Kampf. Wagner erkennt also den tragischen Schuldbegriff und die *ὕβρις* der alten Griechen im Drama nicht an.

Als besonders geeignet für die ethische Dramatisirung hebt Wagner den Oidipus-Mythos hervor, den er einer tiefsinnigen, psychologischen

*) „Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis." (G. Sch. X. 260.)

**) Der bedeutsamste Grund der Entfremdung zwischen Wagner und Nietzsche liegt wohl in der Divergenz der Anschauungen, die am deutlichsten nach dem Erscheinen des „Parsifal" zum Ausdruck kam. Dem ethisch-religiösen Idealismus Wagners trat schroff die individualistisch-anarchistische Weltanschauung Nietzsches entgegen.

***) „Als Agesilaus", erzählt Wagner, „zur Zeit des beschränkten Gesichtskreises befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stäts gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muss solch' eine Antwort gross nennen." (G. Sch. X. 124.)

Analyse unterwirft. In dieser Betrachtung versucht er den Beweis zu erbringen, dass von der Gewohnheitsmoral und konventioneller, vertragsmässiger Ethik, welche nach Wagner die Grundlage der Gesellschaft und des willkürlichen Staates bildet, das Gefühl der natürlichen Notwendigkeit, die Liebe allein den Menschen zu befreien und ihm sein natürliches Recht wiederzugeben vermag. Die vollbewusste natürliche Liebe Antigone's repräsentiert das echte natürliche Sittlichkeitsprinzip, und diese Liebe Antigone's vernichtete auch den willkürlichen Staat: „Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an!" (apostrophiert Wagner zum Schluss) „Lass deine Fahne wehen, dass wir unter ihr vernichten und erlösen!" (G. Sch. IV 63.)

Diese Erörterungen sind insofern von grosser Wichtigkeit, weil eben dadurch manche scheinbar sittlichkeitswidrige dramaturgische Momente in den Bühnenwerken Wagners und besonders im „Ring des Nibelungen" erklärt und ausgeglichen werden. Wer die betreffenden Prosaschriften Wagners gründlich kennte, würde ein richtiges Verständnis für die Tendenz und den geistigen Inhalt seiner Werke nie vermissen lassen. Grosse Dichter und wahrhaft weitblickende und edel gesinnte Künstler gehen nie von engen und kleinlichen Gesichtspunkten aus. Sie scheuen nicht die Darstellung der Leidenschaften um des grossen Zieles der Ueberwindung oder Erlösung willen. Sie werfen ihren genialen Blick in die Welt hinein, uud durch die grossen Konflikte und tragischen Kontraste des Lebens erfassen sie das wahrhaft Gute und Schöne. So meint es auch Aristoteles, wenn er in der oben angeführten Stelle von den Anforderungen der Sittlichkeit spricht.

Von diesem freien und höheren ethischen Standpunkt aus betrachtet nun Wagner den Oidipus-Mythos und gibt uns in seiner Auffassung viele einleuchtende Winke. Dadurch gelangt er wieder zu seiner Naturanschauung des Reinmenschlichen, und durch das Erlösungsprinzip der reinen, natürlichen unverfälschten Liebe bewirkt er die moralische Katharsis.

Aus dieser Erklärung des Oidipus-Mythos lernen wir auch aus Wagners eigenem Munde, wie jene erschütternde Tragik des Geschwisterpaares, Siegmunds und Sieglindens, in der „Walküre" aufzufassen ist. — Wagner betrachtet das Theater als den Herd der ethischen Bildung, der sittlichen Erziehung und Vervollkommnung der Menschheit überhaupt. Wie wäre nun dies Alles damit vereinbar?

„In dem Theater", sagt Wagner, „liegt der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung. Kein anderer Kunstzweig kann je zu wahrer Blüthe und volksbildender Wirksamkeit gelangen, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist." — „Hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender Nacktheit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hingetrieben." — „Denn gewiss ist es, dass die öffentliche Sittlichkeit sehr wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation beurteilt werden kann: keine Kunst wirkt aber so mächtig auf die Phantasie und das Gemüt eines Volkes, als die theatralische. —

Wer dem Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluss des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, dass er gänzlich ausserhalb dieses wahren Wechselverkehres steht, und verdient weder in Litteratur noch in Kunst beachtet zu werden."*) — „Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes in allererster Stelle das Leben, und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergespiegelte des Philosophen und Historikers, sondern das allerrealste, sinnlichste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit." (G. Sch. VIII. 60, IX. 318, VIII. 43, IV. 239.)

Es ergibt sich nun aus diesen Untersuchungen, wie wir glauben, ziemlich deutlich, dass das Studium der grichischen Mythologie, welches Wagner schon im Gymnasium als Hauptbeschäftigung betrachtete und stäts mit Vorliebe trieb, durch die Kenntnis der aristotelischen Erörterungen darüber neue Nahrung und ernstere Anknüpfungspunkte mit seiner eigenen Kunsttheorie gewonnen, und dadurch sich zu bedeutungsvoller Wirkung ausgebildet hat. Durch dieses Studium hat Wagner jenen kunstphilosophischen Sinn, jenes innere Verständnis für die Weiterentfaltung des Wesens der dramatischen Kunst in allen ihren manigfaltigen Beziehungen zur Welt und zum Menschen erhalten. Derartigen Anregungen verdankt er auch die Durchgeistigung seiner schriftstellerischen Leistung, über die Nietzsche sich einmal äussert: „Es sind darin Sätze und Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa besitzt." (Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth S. 89.)

Der Mythos ist nun nach Wagner der Stoff und zugleich die Form, das ästhetische Material. Die ἠθοποιία — der Inhalt, die ethische Tendenz des Kunstwerkes, welche nicht auf konventioneller Moral der gesellschaftlichen oder staatlichen Willkür, sondern auf keuscher Naturnotwendigkeit beruht. Das müssen wir im Auge behalten. Dieser Geist der Mythologie durchdringt die Werke Wagners und bietet uns das einfache Verfahren dar zur Erklärung vieler Schwierigkeiten in Bezug auf die dramaturgische ἠθοποιία — Schwierigkeiten die uns sonst als Rätsel und Geheimnisse erscheinen, und zu deren Erforschung eine umfangreiche Wagner-Litteratur geschaffen worden ist, welche der Litteratur über die homerische Frage, quantitativ wenigstens, nicht nachsteht. So macht uns Wagner selbst auf diesen mythologischen Charakter und die inhaltliche Bedeutung seiner Bühnenwerke, die eng mit seiner Lebens-, Welt- und Kunstanschauung verbunden sind, aufmerksam. In der Schrift z. B. „Eine Mitteilung an meine Freunde", worin Wagner sich selber, sein Leben und seine Werke einer tiefempfundenen psychologischen Autokritik unterzieht, finden wir ausführliche und sehr belehrende Berichte darüber. Es ist eine von denjenigen Schriften Wagners, über die Nietzsche mit Bewunderung sich äussert: „Gewisse Schriften Wagners, wie „Beethoven" „über das Dirigieren", „über Schauspieler und Sänger", „Staat und Religion" etc.

*) „Die Gewöhnung an schöne Rhythmen und Melodien hat auch Liebe zu schönen Sitten bei der Jugend zu Folge", sagt Aristoteles. Politik VIII. 5.)

machen jedes Gelüst zum Wiedersprechen verstummen und erzwingen sich ein stilles, innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Auftun kostbarer Schreine geziemt". (Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth S. 89.)

„Auch nach dieser Richtung hin", sagt Wagner, „nämlich in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente, durch die ein so ausserordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte, leitete mich immer nur ein Trieb, nämlich das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzuteilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. (IV. 300.) — So hielt ich mich zur Versicherung des beabsichtigten richtigen Eindruckes mit desto grösserer Bestimmtheit an die ursprüngliche Gestalt des Stoffes des Mythos, die in ihren naiven Zügen mich selbst so unwiderstehlich bestimmt hatte. (300.) — Der Richtung, in die ich mich mit der Konzeption des „Fliegenden Holländers" schlug, gehören die beiden ihm folgenden, dramatischen Dichtungen, „Tannhäuser" und „Lohengrin" an. (264.) — Die Empfängnis war genau so alt als die Stimmung, die sich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Aeusserungsfähigkeit gelangte, dass sie in einem ihr angehörigen Kunstwerke sich ausdrücken konnte. — Die Gestalt des „Fliegenden Holländers" ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heiteren hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. (265.) — Dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft. (266.) — Auch Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnetsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. . . . Wie der Grundzug des Mythos vom „Fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im „Tannhäuser" unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wieder finden: so treffen wir im griechischen Mythos auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? Der Gott liebt ein menschliches Weib, und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, dass sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiss, dass er ihr entschwinden, dass sein wirklicher Anblick sie vernichten muss; er selbst leidet unter diesem Bewusstsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurteil, als der menschentödliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet. — Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos gedichtet? Wie töricht, von der staatlich-religiösen, kastenhaft eigensüchtigen Ausbeutung des edelsten menschlichen Verlangens auf die Gestaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückschliessen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menschen eben erst zum Menschen machte! — Was ist nun das eigentümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht

nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurück wendet? Es ist die Notwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahresten Aeusserung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschliessenden Gegenstandes. Muss in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahresten und höchsten Wesen somit nicht aber offenbar geworden? — Bewundert, Ihr hochgescheuten Kritiker, das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft, wie es sich im Mythos des Volkes offenbart!" (289 ff.)

So erzählt uns Wagner in anmutiger Schilderung, die in anderen Worten nicht wiederzugeben ist, weiter, wie und warum diese Erscheinung Lohengrins, als er ihm so durch den griechischen Mythos in seinen einfachsten Zügen bekannt geworden, ihn so unwiderstehlich anzog, dass er nach der Vollendung des „Tannhäuser" nur noch mit ihm sich zu befassen hatte.

„Ich fühlte mich ausserhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Aetherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wohllüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Täler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert" von allem „Irdischen", somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu geniessen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart...." (IV. 294.) „Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Ueberzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" — in einem allerdings anderen Verhältnisse — für das griechische Staatsleben es war ..." (IV. 237.) „Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Aeusserlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung u.s.w." (IV. 298.)

Nach derartigen Erklärungen Wagners selbst über die Entstehung und inhaltliche Entwicklung des „Fliegenden Holländers" „Tannhäuser" und „Lohengrin", haben wir kaum noch etwas hinzuzufügen, Wagner selbst sagt ausdrücklich darüber zum Schluss: „Mit dieser Arbeit und mit der hier gemachten Mitteilung, fühle ich nun, dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, Genüge getan zu haben, in dem ich mir sagen zu dürfen glaube, dass, wer mich nun noch nicht versteht, mich unter allen Umständen auch nicht verstehen kann, weil er nicht — will!" — (G. Sch. IV. 335.)

In Bezug auf die *ἡθοποιία* bei Wagner ist vielleicht hier die Erörterung der Frage am Platze und nicht uninteressant, wie Wagner von

seinem prinzipiellen Standpunkte aus die viel besprochene und verschiedentlich missverstandene Männerliebe bei den alten Griechen auffasst und rechtfertigt. Er sagt:

„Die Schönheit des menschlichen Leibes war Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates gewesen; wir wissen, dass bei den adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Hässlichen und Missgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanertums: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe gibt sich uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Aeusserung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Aeusserung, im Grunde eine egoistisch genusssüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollen Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie nicht nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit seinem ganzen Wesen in das Wesen des geliebten Gegenstandes sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur Geliebte, sondern auch Freund ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden. Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, dass es das sinnlich egoistische Genussmoment ausschloss. Nichtsdestoweniger schloss in ihr sich jedoch nicht etwa nur ein rein geistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüte, der vollendete Genuss der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das lebensfrohe, schönheiterregte Gebahren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Geniessen ihren Grund hatte, — nicht unsere briefpostlich litterarisch vermittelte, geistesgemeinschaftliche, nüchterne Freundschaft, war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglings und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabteilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnotwendigsten Seelengesetzen vorschrieb ...“ (IV. 134.)

Zum vollen Verständnisse dieser einsichtsvollen Ausführungen Wagners möchten wir einige parallele Stellen aus den Schriften Platons anführen, da ja Wagner unmittelbar daraus geschöpft hat: „Wer nämlich bis hierher in den Liebessachen geleitet ist und das Schöne der Ordnung nach und richtig schaut, der wird, indem er sich bereits der Vollendung in den Liebessachen nähert, plötzlich ein seiner Natur nach wunderbar Schönes erblicken, ... welches erstens stäts ist und weder entsteht noch vergeht, weder zu — noch abnimmt, dann nicht in dieser Hinsicht schön in jener hässlich ist .... sondern an und mit sich selbst stäts einartig

seiend, alles andere Schöne aber an jenem Anteil habend .... Wenn also einer von da durch wahre Knabenliebe aufwärtssteigend jenes Schöne zu erblicken anfängt, der möchte beinahe die Vollendung erreichen. Dies ist nämlich der richtige Weg sich an die Liebessachen zu machen oder von einem Anderen dazu geleitet zu werden, dass man mit diesem einzelnen Schönen anfange und jenes einen Schönen wegen stäts aufwärts steige, gleichsam stufenweise, von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Körpern, und von den schönen Körpern zu den schönen Bestrebungen, und von den schönen Bestrebungen zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen sich endlich zu jener Kenntnis aufschwingt, welche die Kenntnis an nichts Anderem als von eben jenem Schönen selbst ist, und man zuletzt das selbst erkennt, was schön ist (die Idee des Schönen) .... das Schöne selbst rein, lauter und unvermischt zu sehen, nicht entstellt von menschlichem Fleisch und Farben und vielem anderen sterblichen Tand, sondern er das göttliche Schöne selbst in seiner einfachen Gestalt zu erblicken im Stande wäre ... (Platon. Gastmahl 210e.)

„Wer aber die Begierde nach dem Körper als Nebensache ansieht, und ihn mehr anschaut als liebt, dagegen in Wahrheit mit der Seele nach der Seele begehrend die Sättigung des Körpers am Körper für Uebermut hält, der wird Mässigung und Mannhaftigkeit und Edelsinn und Vernunft scheuen und ehren zugleich, und stets einen keuschen Umgang mit einem keuschen Lieblinge pflegen wollen." (Platon. Gesetze ή. 837c.)

Der Schönheitssinn also allein war es, welcher die alten Griechen in allen Beziehungen ihres Lebens bestimmte und ihren Charakter veredelte. Darum hat auch Wagner vollständig recht, wenn er behauptet, dass die Schönheit des menschlichen Körpers, d. h. die griechische Plastik die Grundlage der griechischen Kunst bildete. Die plastisch vollkommenste Schönheit erblickten aber die Griechen in der Gestalt des freien, schönen und starken Jünglings.

Aber auch die Religion und der Götterglaube der alten Griechen hat sich an dem Anthropomorphismus gebunden erhalten, dieser künstlerischen Anlage des Hellenen zu Liebe, meint Wagner: „Götter hiessen sie nur, um ihre Natur als göttliche zu bezeichnen; das Göttliche selbst aber nannten sie: „der Gott"; *„ὁ θεός."* Nie ist es den Griechen beigekommen, den „Gott" sich als Person zu denken und künstlerisch ihm eine Gestalt zu geben wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philosophen zur Definition überlassener Begriff, um dessen deutliche Feststellung der hellenische Geist sich vergeblich bemühte." (G. Sch. X. 215.)

Nach diesen trefflichen Ausführungen Wagners und im logischen Anschluss daran wird uns jetzt auch das Moment der Erlösung durch das liebende Weib im Drama klar, was so charakteristisch bei Wagners *ἠθοποιία* ist. Es besteht eben darin, dass das Weib, kraft seiner allmächtigen natürlichen Liebe und durch das aus dem Schönheitssinne emporquellende

keusche Mitgefühl der Freude und des Mitleides im Stande ist, über die Grenzen der egoistischen Sinnlichkeit hinaus, in das Wesen des geistig überlegenen Mannes einzudringen, in dem Manne vollständig aufzugehen, seine Natur zu begreifen und so die Erlösung zu vollziehen. Wagner ist nie müde geworden dies Motiv der Erlösung in seinen Prosaschriften und Bühnenwerken immer wieder in den verschiedensten Modulationen und Variationen anzuschlagen. Es ist eben jener sehnsüchtige Wunsch des Künstlers, ein Grundzug seiner Gemütsstimmung, die Ueberzeugung den Menschen durch die Liebe und Kunst aus den schlechten gesellschaftlichen Verhältnissen erlösen zu können. So fühlen sich der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, — Wagner selbst in der Einsamkeit der geistigen Sphäre, in der sie wegen ihrer anders gearteten Natur und durch die Erhabenheit ihrer Anschauungen den anderen Menschen gegenüber geraten sind, betrübt und werden von gewaltiger Liebessehnsucht erfüllt, — von der Sehnsucht nach dem Erlösung bringenden Weibe. Aus der Einsamkeitsnatur des Genies entstehen nun die Konflikte und tragischen Verwickelungen, so dass es notwendig erscheint das Frageverbot aufzuerlegen. Der Sinn dieses Frageverbotes ist nicht restlos zu ermitteln; es liegt doch uralt in dem Mythos, meint Wagner: „Ein uralter und manigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriss und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde.“ (G. Sch. IV. 291.)

Es bedeutet vielleicht das Glück mit seinem flüchtigen Charakter. Die Tragik des Dramas entspringt jedenfalls nicht aus dem Frageverbot als solchem, sondern aus dem Zwange der Seele, welcher sie zum Fragen treibt, diesen Zwang übt die „Welt“ auf die Seele aus, jene feindselige Welt der Gesellschaft und Geschichte, welche in der Person der Ortrud personifiziert und repräsentiert wird. Wagner selbst sagt darüber in seinem Briefe an Liszt (I. S. 264):

„So ist Ortrud ein Weib, das die Liebe nicht kennt. Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzliche wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Hass gegen alles Lebende, wirklich Existierende äussern kann. — Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs Willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des II. Aktes, wo sie — nach Elsa's Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt ...“ —

Wir können also mit der Meinung Martin Berend's z. B., welcher auch von dem alten Mythos „Zeus und Semele“ zur Erklärung der Dramaturgie „Lohengrins“ ausgeht, aber dies soziale Moment verkennt, nicht übereinstimmen: „Die Tragik des Dramas beruht also nicht in einem Verschulden der Liebespaares, sondern auf dem ursprünglichen Gegensatz ihrer Naturen, der, bis zu einem gewissen Grade ihr höchstes Glück ausmacht, in den letzten Konsequenzen aber eine unüberbrückbare Kluft für sie bildet. — Elsa geht zu Grunde an der Unfähigkeit des Weibes mit seinem reinen Gefühlsleben die geistige Welt des Mannes erfasssen zu können.“

Von persönlicher tragischer Schuld im gewöhnlichen Sinne unserer doctrinären Aesthetik ist bei Wagners Dramen überhaupt nie die Rede. Im übrigen aber ist gerade durch das reine Gefühlsleben das Weib bei Wagner im stande sich vollständig in die geistige Welt des Mannes zu versetzen. Wagner's sog. „Pessimissmus“ gilt der Entartung der menschlichen Natur in der Welt der geschichtlichen Gesellschaft. Dem Menschen selbst gegenüber hat seine Liebe nie versagt, welche wurzelnd in der Freude an der ursprünglichen Schönheit der Natur, und angesichts ihrer Entartung zum Mitleiden werden musste. Ein Ausdruck dieser mitleidvollen Liebe ist auch seine Kunst. — „Mit der Schärfe unseres Ausdruckes“, sagt Wagner, „für die Darstellung des traurigen Erfolges haben wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den menschlichen Irrtum bezichtigt, — wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht usw.“ — sondern um hier, im Theater, „um seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.“ (G. Sch. VIII. 111, 112, 123.) Denn: „Nicht Gut, nicht Gold noch göttliche Pracht, nicht Haus, nicht Hof noch herrischer Prunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid lässt — die Liebe nur sein.“ (R. Wagner.)

e) Mitleid.

Zur *ἠθοποιία* der dramatischen Kunst gehört auch noch das Moment des Mitleids, welches bekanntlich eine wichtige Rolle in den Bühnenwerken Wagners spielt und zwar im engsten Ideenzusammenhang mit dem ethischen Inhalt, mit der Tendenz des Dramas überhaupt. Hier stehen wir nun wieder vor einem Chaos von verschiedenen Ansichten und widersprechenden Meinungen, sodass es in der Tat eine übermässig schwierige Aufgabe wäre, daraus einen relativ klaren Begriff zu gewinnen, wenn wir nicht, nach unserem Prinzip, bei der Urquelle der natürlichen Anschauung des Dichters selbst Zuflucht nähmen. Wir meinen also mit Wagner, dass

wir dies überaus wichtige Moment des Mitleids zunächst weder in dem wohlbekannten tragischen Ἔλεος des Aristoteles, noch in dem philosophischen Mitleidsbegriffe Schopenhauers, weder in der christlichen Religion noch in dem Brahmanismus aufzusuchen haben, sondern vor allen Dingen in der Natur der Sache selbst, das heisst in dem Charakter des Dichters, in der Persönlichkeit Wagners, in seiner natürlichen ethisch-ästhetischen Grundrichtung und in der dadurch bedingten Weltanschauung.

Wer in Wagners Persönlichkeit eingedrungen ist, wer die Beweggründe seiner Gemütsstimmungen, und die psychologischen Eigenschaften des Menschen Wagner näher kennen gelernt, und sich zugleich mit der eigentümlichen Art seines Schaffens vertraut gemacht hat, der weiss wohl und fühlt mit ihm, wie das Band seines persönlichen Lebens, Handelns und Empfindens mit seinen Werken in engstem Zusammenhang steht, wie sein ganzes Gefühlsleben in lebendiger Wechselwirkung sich darin spiegelt. Wagners durchaus empfindliche Natur, das weiche Gemüt, das er von seiner Mutter erblich erhielt, bis zur kindlichen Naivetät und sanftesten Sentimentalität gesteigert, und dabei von mannhaft zuversichtlicher Aufrichtigkeit*) und vornehmer Gesinnung begleitet, blieb bis zu seinem Tode der glänzendste und zugleich verhängnisvollste Schatz seines Herzens. Seine

*) „Wer mich der Unaufrichtigkeit zeiht," ruft Wagner, von den bösen Zungen gepeinigt, seinem Freunde Liszt zu, „der hat es bei Gott zu verantworten; wer mich aber des Hochmuts zeiht, der ist albern. — Nicht mehr für mich, sondern für Andere besorgt, bemühte ich mich um die Aufführung meines für mich längst abgetanen Rienzi". — „Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese blosse Besorgnis um äusseren Erfolg, bei meinen schon damals fest stehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Ich musste mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben, ... wobei ich doch wiederum deutlich empfand, dass mir dies nie wirklich gelingen konnte. Dies alles musste natürlich auch ohne den beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen..... So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen ... Es war ein grässlicher Zustand, ... als ich selbst mit dem notgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie war mir der scheussliche Zwang, mit dem ein unzerreissbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit ..." (Briefwechsel mit Liszt I. 189, und G. Sch. IV. Mitteilungen an meine Freunde. S. 303, 304.) Das sind goldene Worte der absoluten Aufrichtigkeit eines wahrhaft ideal gestimmten Künstlers. Es wäre auch anders undenkbar, jene ätherischen Höhen der göttlichen Kunst zu erreichen als nur durch den schliesslichen Triumph der aufgehenden Sonne der Wahrheit. Und in der Tat herrscht bereits am Himmel des Schönen, Guten und Wahren gross und hellleuchtend dieser Stern R. Wagner's, nachdem er die dichten Nebel der Unwissenheit, der Missverständnisse, der Verirrung, ja der Bosheit, der Intriguen, des Egoismus und des Neides, welche ihn ein halbes Jahrhundert lang zu verfinstern versuchten, entschieden zerstreut hat. — „Les nuages peuvent cacher une étoile, mais les nuages passent et l'étoile demeure" (Lucy Felix Faure).

ästhetisch-künstlerische Erziehung bereicherte und verschärfte andererseits immer mehr und mehr sein Gefühlsvermögen. Und dann jene natürliche, unermesslich grosse und tiefempfundene Liebe Wagners zur Mutter Natur und zu allen ihren Geschöpfen, Menschen, Tieren und Blumen, noch verstärkt durch die durch nichts zu ersetzende grosse humane Bildung —, das war eben das wahrhafteste und wesentlichste Material zur vollständigen Entwickelung des Mitleidsgefühles bei Wagners persönlichem Charakter, welches er sodann naturgetreu seinem eigenen inneren Leben entnahm und durch seine Kunst uns mitzuteilen verstand. Darüber gibt uns Wagner selbst einleuchtende Erklärungen. So lesen wir z. B. in den „Tagebuchblättern" (Jahr 1857. S. 49):

„Vor Kurzem fiel mein Blick von der Strasse in den Laden eines Geflügelhändlers; gedankenlos übersah ich die aufgeschichtete, sauber und appetitlich hergerichtete Ware, als, während seitwärts einer damit beschäftigt war ein Huhn zu rupfen, ein Anderer soeben in einen Käfig griff, ein lebendes Huhn erfasste und ihm den Kopf abriss. Der grässliche Schrei des Tieres, und das klägliche, schwächere Jammern während der Bewältigung, drang mit Entsetzen in meine Seele! — Ich bin diesen so oft schon erlebten Eindruck seitdem nicht wieder los geworden. — Es ist scheusslich, auf welchem bodenlosen Abgrund des grausamsten Elends unser, im ganzen genommen, doch immer genusssüchtiges Dasein sich stützt! — Es ist dies meiner Anschauung von jeher so deutlich gewesen, und ist ihr, bei zunehmender Sensibilität, immer gegenwärtiger geworden, dass ich den gerechten Grund aller meiner Leiden eigentlich darin erkenne, dass ich Leben und Streben immer noch nicht mit Bestimmtheit aufgeben kann. — Ich habe mich darin beobachtet, dass ich mit sympathisch drängender Gewalt zu jener anderen Seite hingezogen werde und alles mich ernst nur insofern berührt, als es mir Mitgefühl, das ist: Mit — Leiden, erweckt. Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst. — Diese Anlage zur Welterlösung durch das Mitleiden im Menschen, aber unentwickelt und recht geflissentlich unausgebildet verkommen zu sehen, macht mir nun eben den Menschen so widerwärtig, und schwächt mein Mitleiden mit ihm bis zur gänzlichen Empfindungslosigkeit gegen seine Not. Er hat in seiner Not den Weg zur Erlösung, der eben dem Tiere verschlossen ist; erkennt er diesen nicht, sondern will er sich ihn durchaus versperrt halten, so drängt es mich dagegen, ihm diese Türe gerade recht weit aufzuschlagen, und ich kann bis zur Grausamkeit gehen, ihm die Not des Leidens zum Bewusstsein zu bringen. Nichts lässt mich kälter als die Klage des Philisters über sein gestörtes Behagen: hier wäre jedes Mitleid Mitschuld." Und ferner (am 5. Okt. 1857. S. 59): „Wer fühlt es deutlicher als ich, dass diese unselige Kunst es ist, die mich ewig der Qual des Lebens und allen Widersprüchen des Daseins zurückgibt? Wäre diese wunderbare Gabe, dieses so starke Vorherrschen der bildnerischen Phantasie nicht in mir, so könnte ich der hellen Erkenntnis nach, dem Drange des Herzens folgend — Heiliger werden." — „Der Begriff gibt kein Leiden, aber in der Musik wird aller Begriff Gefühl; das zehrt und brennt, bis er zur hellen Flamme kommt, und das neue wunderbare Licht auflachen kann!" (Venedig, 2. März 1859. S. 61.)

Schon in dem Erstlingswerk Wagners „die Feen" treffen wir dies tiefe Mitleidsgefühl, die Sympathie des Künstlers mit den Tieren: „O! seht das Tier kann weinen! Die Träne glänzt in seinem Auge; o wie's gebrochen nach mir schaut!" Und im „Parsifal" erreicht das Mitleid in religiösphilosophischem Sinne und wunderbar künstlerischem Ausdruck den Gipfelpunkt seiner ethischen Verklärung.

Im Anschluss an dieses natürliche Element zur Entwickelung des Mitleidsgefühls müssen wir noch des Eindrucks gedenken, welchen Plutarch lediglich in dieser Hinsicht auf Wagner ausgeübt zu haben scheint.

Plutarch, einer der klassischen Schriftsteller, dieser vielseitig gebildete, vornehme und liebenswürdige Philosoph und Humanist des ersten Jahrhunderts nach Christus (42—120), der in seiner Zeit in den allseits glänzendsten Verhältnissen stand, die höchsten politischen und sozialen Würden in Griechenland wie auch in Rom erreichte, vermochte, durch die aus seiner umfassenden geistigen Fruchtbarkeit entsprungenen zahlreichen ethischphilosophischen Schriften auf hervorragende Geister bis zur Gegenwart einen mächtigen Einfluss auszuüben. Denken wir z. B. an Shakespeare, der das Material und den Gedanken zu einer ganzen Reihe seiner Römerdramen, unter welchen „Julius Cäsar" eins der bedeutendsten ist, aus den Schriften und parallelen Lebensbeschreibungen und Charakter-Darstellungen grosser Männer Plutarch's geschöpft hat, indem er Geschehnisse und Stimmungen der römisch-griechischen Zeit in die Verhältnisse des damaligen Londons projizierte. Weiter an Goethe, dessen „Faust" gleichfalls in gewissen Beziehungen unter Plutarchs Einfluss steht.*)

Wagner hat sich nun nicht nur zur Zeit seiner klassischen Studien mit Plutarch beschäftigt, sondern auch noch später nicht versäumt, von Zeit zu Zeit seine angenehm belehrende Plutarchlektüre wieder aufzunehmen. Das entnehmen wir untrüglichen Zeugnissen. So lesen wir in einem Briefe an M. Wesendonk aus Paris (24. September 1859 S. 179): „Nun lassen Sie mich mein Fieber vollends durch Ruhe und Lektüre Plutarch's beschwören."

Dass Wagner sich in Plutarch vertieft hat und dessen humanistisch-philosophischen Sinn wohltätig auf sich wirken liess, bestätigt uns der ausführliche Brief Wagners, den er aus Bayreuth, 3 Jahre ungefähr vor seinem Tode, (1879) an Ernst von Weber über die Vivisektionsbewegung schrieb. E. von Weber, der wohlbekannte Verfasser der „Folterkammern der Wissenschaft", hat Wagner durch eine Bitte zu diesem Brief angeregt, seine Meinung über die damals brennende Frage der Tierschutzfürsorge kundzugeben. In diesem Brief kommt Wagners Mitleidsgefühl mit der Tierwelt zum klaren Ausdruck, und zwar in Plutarch'schem Geiste. Wir entnehmen daraus nur die in Frage kommenden Stellen:

„— Einen Wegweiser hierfür gibt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit ein Gespräch des Odysseus mit einen von Kirke in Tiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äusserster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge gefolgt ist, wird sich schwer damit zurechtfinden, wenn er heutzutage die durch unsere Zivilisation in Untiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will. — Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da sie für ihre Lebenserhaltung sich auf animalische Nahrung angewiesen sahen, haben bis in späte Zeiten das

*) Siehe Skeat. Shakespeare's Plutarch. (Bonn 1875.)

Bewusstsein davon bewahrt, dass das Tier nicht ihnen, sondern einer Gottheit angehöre sie wussten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Tieres sich eines Frevels schuldig, für welchen sie den Gott um Sühnung anzugehen hatten; sie opferten das Tier und dankten ihm durch Darbringung der edelsten Teile der Beute. Was hier religiöse Empfindung war, lebte, nach dem Verderbnis der Religion noch in späteren Philosophen, als menschenwürdige Ueberlegung fort; man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seetiere", um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten — voll Beschämung zurückzuwenden...." (G. Schr. X. 201, 202.)

Aus dem Vergleich mancher parallelen Stellen, so z. B.

Wagner X.	207,	und	Plutarch	*„Γρύλλος"**)	S.	113
„ „	206,	„	„	„	„	110 und 125
„ „	206,	„	„	„	„	106 „ 107
„ „	204, 207	„	„	„	„	104 u. a.

geht sogar hervor, dass Wagner manche Gedanken Plutarch's mit beinahe den selben Worten wiedergegeben hat. (Siehe auch Glasenapp. Das Leben R. Wagners II. 1. S. 388, 427, 428.)

„Unser Schluss im Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst," apostrophiert zuletzt Wagner in dem selben Briefe, „dass diese genau erst auf dem Punkte sich documentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird."

γ) *Διάνοια.*

Kehren wir nun, unserem methodischen Programm gemäss, zum Ausgangspunkt der Parallelstellung zwischen Aristoteles und Wagner zurück, so haben wir, nach diesen wichtigsten und wesentlichsten Bestandteilen des Dramas, *μυθολογία* und *ἠθοποιία*, noch *διάνοια*, *ὄψις*, *λέξις* und *μελοποιία* zu betrachten. Dass Aristoteles in seiner Poetik so wenig Platz den letzteren einräumt, ist wohl bedauerlich. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass er in seinen *„Ἀνέκδοτα"* ausführlicher darüber geredet hat. Denn aus den kurzen Andeutungen und Definitionen darüber ersehen wir ziemlich deutlich, welche wichtige Rolle diese in der Genossenschaft der Künste für das Gesamtkunstwerk, das Drama, als notwendige Bestandteile gespielt haben:

„Da die Nachahmung durch Handlung dargestellt wird, so ist zunächst die szenische Bühnendarstellung ein notwendiger Teil der Tragödie, und weiter aus dem selben Grunde die musikalische Komposition, deren bedeutsame Wirkung ist ja allen offenbar, sowie der sprachliche Ausdruck, d. h. die metrische Zusammenstellung der Verse. Ferner die handelnden Personen

*) Ausgabe Jacobus Reiske.

müssen sich notwendigerweise in irgend einer ethischen und dianoetischen Situation befinden; davon ist die Qualifizierung der handelnden Personen, der Erfolg oder Misserfolg abhängig. *Διάνοια* und *ἦθος* sind die beiden Ursachen des Mythos in der Handlung. Anfang und Seele der Tragödie aber ist der Mythos, dann kommen zweitens die ethischen Beweggründe und drittens die Reflexion. (Poetik Cap. VI.) *Διάνοια* ist nun in der dramatischen Kunst nach Aristoteles: Meinungsäusserung durch logische Beweisführung (sehr lückenhaft überliefert), d. h. die verstandesmässige Reflexion, das Nachdenken, die Ueberlegung und Beurteilung, das, was eben mit dem ethischen Inhalt und der Hauptidee, also mit der Tendenz des Dramas in logischer vernunftgerechter Beziehung steht. Aber diese Art Reflexion gerade, welche für den nüchteren, streng wissenschaftlich durchbildeten, Aristoteles von grosser Wichtigkeit ist, erscheint bei Wagners künstlerisch-intuitiver Art nur als folgendes Ergebnis seiner ethischen Prinzipien und künstlerisch-philosophischen Bestrebungen*): „Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein"; sagt Wagner (Mitteil. an meine Freunde IV. 266), „denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mitteilung dieser Stimmung aufgenötigt. Ich musste, um mich von innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfnis des Verständnisses mitzuteilen, einen durch die äussere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Notwendigkeit, tiefempfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewusste, zwingende Notwendigkeit..."

η) Ὄψις.

Ὄψις in der dramatischen Kunst ist nach Aristoteles Alles, was bei einer theatralischen Aufführung die ganze Bühnendarstellung zur schönen Erscheinung bringt, die gesamte szenische Einrichtung ausmacht und durch die plastisch und malerisch schöne Wirkung den Zuschauer „ergötzt" ästhetisch anregt. (*ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, ἡδὲ ὄψις ψυχαγωγικόν.*) Mit einem modernen Ausdruck also — der ganze Bühnenapparat zu Inszenierung

*) Selbst Aristoteles bemerkt schliesslich, im XIX. Kapitel der Poetik, dass die Reflexion eigentlich dem Gebiete der Rhetorik angehört.

„Nun ist ferner zwar klar", sagt Aristoteles weiter, „dass der tragische Dichter auch bei der Handlung von den nämlichen Gesichtspunkten aus die Reflexion in Anwendung bringen muss, sofern es darauf ankommt, Handlungen und Situationen den Eindruck des Mitleids und der Furcht, des Grossen und Bedeutenden, sowie des Wahrscheinlichen hervorbringen zu lassen."

eines Theaterstückes. So haben wir also unter ὄψις als wichtige und notwendige Darstellungsmittel die Kunstarten: Plastik, Tanzkunst, Malerei und Architektonik zu verstehen (πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἄν εἴη τι μόριον ὀτῆς ὄψεως κόσμος), welche, in ihrem ursprünglichen genossenschaftlichen Vereine einander ergänzend, notwendige Bestandteile des harmonischen Kunstwerkes im Drama bildeten. In diesem Sinne fasst auch Wagner den Begriff ὄψις auf, indem er von seinem prinzipiellen Standpunkt des freien schönen und starken Menschen ausgeht und zu einsichtsvollen klaren Gedanken für seine eigene Kunstanschauung gelangt. In seiner inneren Ueberzeugung von dem Werte des griechischen Vorbildes bestärkt entfaltete er weiter den Gedanken der Genossenschaft der freien Künste im Drama:

„Wie wir heute noch staunen, dass einst 30,000 Griechen mit höchster Teilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aeschyleischen, beiwohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener ausserordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, dass sie eben in der Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren, grossen Kunstwerke lagen. Dies brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zu einander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich dargestellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über Vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell in's Reine brachten." – „Die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt gedacht werden, ... — dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein. — Erst dem Hellenen war es vorbehalten, das reinmenschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen ...." (G. Sch. VII. 84, III. 140 u. a.)

Nur gefühllose Menschen ohne ästhetischen Sinn sind imstande jene Macht der Illusion, jene wirkungsvolle und bei ihrer natürlichen Ursprünglichkeit erhabene Bühnenschönheit der wiederverschwisterten Künste in Wagners Drama leugnen zu wollen. Wagner hat, unbestritten, durch seine Theorie von der Genossenschaft der Künste gerade, das Gesamtbild der ὄψις und des ὄψεως κόσμος in der theatralischen Kunst vervollkommnet.

ϑ) Λέξις.

Λέξις ist der sprachliche Ausdruck in der dramatischen Kunst für den es hinsichtlich seines Wesens belanglos ist nach Aristoteles, ob er sich in Prosa oder in Versen bewegt. Der Sprachausdruck steht aber in Bezug auf die übrigen Darstellungs- und Verzierungsmittel (ἡδύσματα) den musikalischen Kompositionen am nächsten. (Siehe Poetik Kap. VI.) Aristoteles versteht also unter dem „durch andere Kunstmittel verschönertem Worte" eine solche Sprache, welche Rhythmus, Melodie und Harmonie besitzt,*)

*) So auch Platon in Staat p. 184: Melos besteht aus Sprache, Harmonie und Rhythmus.

d. h. also eine in Musik gesetzte Rede. Dies musikalische Reden, als lebendiger Dialog, steht in lebhafter Wechselwirkung zur Musik, und wird bald durch den Vers — welcher an und für sich musikalisch ist —, bald durch das Mittel des Gesanges ausgeführt. So haben wir aber hier das Prinzip des musikalischen Dramas von Wagner, wo eben die Musik nicht bloss als Begleitung des Wortes, als Mittel nur zur Verstärkung und Verschönerung des sprachlichen Ausdrucks dienen soll — wie es z. B. in der italienischen Oper der Fall war —, sondern mit dem logischen und idealen Inhalt des Dialoges, mit der Handlung selbst in engsten, mutuellen Beziehungen steht und mit dem sprachlich poetischen Ausdruck verschmolzen ist. Darüber ausführlicher in dem Abschnitt über Melopoiia.

Was also hier nur den sprachlichen Ausdruck, vom philologischen Standpunkt aus, anbelangt — denn sonst ist es ja kaum möglich von dem Texte in Wagners Tonwortdrama zu sprechen, ohne unwillkürlich in das Gebiet der Musik zu geraten —, so haben wir im Allgemeinen zu bemerken, dass auch die Wortbildung ähnliche Abweichungen von der gewöhnlichen Alltagssprache erfahren musste, wie die Sprache des Aeschylos im Altertum.

Es ist eine Tatsache, dass sowohl Aeschylos als auch Wagner sich genötigt sahen für ihre Heroen und Götter auf der Bühne eine würdevoll angemessene, dem Idealgehalte ihrer Werke entsprechende Sprache zu schaffen. Dies ist nun dem Aeschylos durch den vorhandenen dorischen Dialekt vollständig gelungen, eine bühnenmässig heroisch-dramaturgische Sprache zu konstruieren. Wagner hat aber in der Hinsicht mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt (siehe „Oper und Drama"). Doch auch er wusste die geeignete Sprachform für seine heroisch-dramaturgische Musik zu finden. Denn, wenn Aeschylos die Symmetrie der Sprache mit den darin enthaltenen grossen Ideen in grossartige harmonische Uebereinstimmung brachte, so erfand Wagner das musikalische Verhältnis zwischen Ton und Wort, und mit genialer Originalität stellte er die natürlichen Gesetze der Beziehungen zwischen der menschlichen Stimme und der himmlischen Tonsprache fest. Keiner der Tragiker des Altertums und der Neuzeit besass die erfinderische Kraft zur Konstruktion neuer Worte, und zu grandiosen klangvollen Wortzusammensetzungen wie Aeschylos, aber auch keiner verstand so viel Gefühl, Gesinnung und Poesie durch die musikalische Harmonie den Worten einzuflössen wie unser Wagner. Beide sind darin einverstanden, dass grosse Anschauungen und hohe Gesinnungen gleicher Ausdrucksmittel bedürfen. Der Erhabenheit des Inhalts entspricht auch die gewichtige Sprache. Daher die vielen Figuren im Satzbau: asyndeton, onomatopoiia, parechesis, epitheta, metaphern,*) wodurch sowohl

*) Im XX. und XXI. Kapitel der „Poetik" erörtert Aristoteles ausführlich die elementaren Bestandteile der Rede, sowie auch die Zusammensetzung der Worte zur Bildung der schönen rhetorischen Figuren, unter welchen er die Metapher als die wichtigste erklärt. „Denn dies allein, meint Aristoteles, kann man nicht einem anderen ablernen, sondern es

Aeschylos als auch Wagner die Grandiosität und erhabene Ausdrucksweise auf der Bühne, nicht nur der Menschen, Heroen und Götter sondern auch der grossen Natur, bezeichnen, imitieren, ausdrücken wollen.

Wagner hat besonders den der germanischen Dichtungsart und der deutschen Sprache geeigneten Stabreim (Allitteration) gepflegt und zu einer musikalischen Vollendung entwickelt. Es gibt wohl Verse in den Dichtungen Wagners, die an und für sich, abgesondert von der Musik und von dem Gesamteindruck der mitwirkenden Künste, nicht zu ihrem vollen Ausdruck kommen können, aber gerade dies ist ja das Merkmal des Wagnerschen Dramas.

Aeschylos wurde auch von seinen Zeitgenossen und später noch wegen seiner schwülstigen Sprache verspottet und getadelt. (Siehe Westermann. Aeschylosbiographie und Aristophanes. „Frösche" Vers. 923, 1004 und weiter.) „Sublimis et gravis et grandiloguus saepe, usque ad vitium. (Quintilianus X. 1, 66.) u. s. w.

Diese Vorwürfe aber und Verspottungen sind ebenso unbegründet und ungerechtfertigt, wie die unschönen Angriffe und parodistischen Anspielungen der Modernen auf Wagners Sprache. Sowie damals in Athen das Volk den Text der Aeschyleischen Dramen parodierte, so benützen auch jetzt die Witzblätter sehr oft Wagners Sprachweise dazu. Nur als Parodien also sind diese Erscheinungen zu betrachten — so wie es eben in Deutschland auch mit anderen populär gewordenen grossen Dichtern und besonders mit Schiller der Fall ist. Als Kuriosum erwähnen wir, dass z. B. die bekannten Verse:

„Geigst du die Giege, geifernder Gauch?
Ich schabe das Schello, schäbiger Schuft" u. s. w.

ähnlichen Aristophanischen Worten entsprechen, wie auch die Worte bei Aeschylos: *σφετεριξάμενος, σεβίξω, πεδαίχμιος πεδάρσιος, πέδοικος* und manches andere bei Aristophanes. (Siehe Aristophanes „Wolken" V. 1366) u. s. w.

ι) Μελοποιία.

Das wichtigste und gediegenste aller Darstellungs- und Verschönerungsmittel der dramatischen Kunst ist aber nach Aristoteles die *μελοποιία*: „In Bezug auf die übrigen Darstellungsmittel ist die musikalische Komposition", sagt Aristoteles ausdrücklich, „das höchste von allen jenen Verschönerungsmitteln (*ἡδύσματα*). Was ich unter musikalischer Komposition verstehe, das ist, seinem ganzen dynamischen Wesen nach klar. Aber das eigentliche

---

ist ein Zeichen glücklicher Begabung. Gute Metaphern erfinden heisst das Aehnliche leicht durchschauen und wahrnehmen." In welch hohem Grade Wagner diese Begabung besass, bezeugen uns eine Fülle von schönen und bildlichen Schilderungen in metaphorischen Ausdrücken, welche seine Prosaschriften und Dichtungen schmücken.

Gebiet, dem die *Μελοποιία* angehört, ist das der Tonkunst, und eine Theorie der letzteren ist daher der Weg, der zu einer genauen Betrachtung der dazu gehörigen Grundlagen führt." (Siehe Arist. Poetik 1450, 16 und 1449^{b}, 35.) Das sind die einzigen Stellen in der „Poetik", wo Aristoteles über die Musik in Bezug auf das Drama kurz und bündig seine Ansicht ausspricht. Doch ist damit so viel gesagt, dass wir daraus die richtigen Schlüsse für unseren Zweck ziehen können. Denn diesen Aussprüchen des Aristoteles müssen wir sein Bekenntnis entnehmen, erstens, dass die musikalische Komposition in der Bundesgenossenschaft der Künste die führende Rolle als Verschönerungs- und Ausdrucksmittel spielt, und zweitens, dass die allbekannte Macht der Musik gerade für die dramatische Kunst so bedeutungsvoll ist, dass es notwendig erscheint darüber, in einer besonderen Abhandlung, zunächst von dem Wesen der Tonkunst und dann von ihren Beziehungen zur dramatischen Kunst ausführlich und systematisch zu sprechen. Eine solche spezielle Abhandlung über Musik ist uns leider nicht überliefert worden. Es liegt aber die Annahme sehr nahe, dass Aristoteles sich mit der Frage der Tonkunst im Drama eingehend beschäftigt hat. Dies bezeugen uns die, in einzelnen seiner Schriften sporadisch auftauchenden, geistvollen Aussprüche, z. B. in den „Problemen" „Rhetorik", „*Διδασκαλίαι*" u. a. und dann die von Plutarch uns überkommenen Mitteilungen (siehe Plutarch. Ueber die Musik 673—685).

Wir verstehen jetzt auch deutlicher, und zwar durch die Annahme der Theorie Wagners von der gemeinschaftlichen Wirkung der einzelnen Kunstarten im Drama, was Aristoteles unter dem Ausdruck *ἡδυσμένῳ λόγῳ* in seiner berühmten Definition der Tragödie*) meint.

Es ist eben die *Μελοποιία*, die musikalische Komposition selbst, welche die ganze Dichtung in ihrer Darstellung belebt und verklärt. Denn wenn der *ἡδυσμένος λόγος* Rhythmus, Melodie und Harmonie besitzt und dabei *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* die *Μελοποιία* ist, so ergibt sich daraus logisch, dass die Musik, welche ihrem Wesen und Ausdruck nach diese Eigenschaften in sich enthält, der notwendige Bestandteil der wahren dramatischen Kunst neben dem *λόγος*, d. h. neben der Dichtung ist, weil eben dem Worte erst der Ton Leben verleiht. So rücken wir aber der Erörterung des Wesens des musikalischen Dramas im Sinne Wagners immer näher. Auf Grund ähnlicher Untersuchungen, wie Aristoteles, und gleichartiger Ideenverbindungen nach reiflicher Erwägung über dieselben Verhältnisse zwischen Musik und Dichtung schreitet Wagner zum inneren Aufbau seines Dramas vorwärts. Ja, Wagner ergänzt durch seine schöpferischen Ideen die Lücken aristotelischer Ueberlieferung.

Nachdem er in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" die Möglichkeit und Notwendigkeit der gegenseitigen Ergänzung der Künste im

*) Siehe Arist. Poetik. Kap. VI.

Drama, vom prinzipiellen Gesichtspunkt des künstlerischen Menschen aus, nachgewiesen hat, untersucht er nun in „Oper und Drama“ die inneren Beziehungen der Künste zur Tonkunst im Drama. Mit grosser Ueberzeugungskraft zeigt uns Wagner zunächst die Urverwandtschaft zwischen Wort und Ton.

„Das Verständnis des Vokales begründet sich aber nicht auf seine oberflächliche Verwandtschaft mit einem gereimten anderen Wurzelvokale, sondern, da alle Vokale unter sich verwandt sind, auf die Aufdeckung dieser Urverwandschaft durch die volle Geltendmachung seines Gefühlsinhaltes vermöge des musikalischen Tones. Der Vokal ist selbst nichts anderes als der verdichtete Ton.... Dieser bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergusse wird.“ (G. Sch. IV. 137.)

Dadurch also, meint Wagner, dass der Dichter den Vokal des accentuirten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er nun mit Bestimmtheit in die Tonsprache ein. Die Verwandtschaft der Töne aber ist die Harmonie und Melodie nach Wagner, „jenes Urelement der Musik — Urmelodie — aus der einst die Wortsprache geboren wurde“. — Die Lyrik ist der Vermittler. Diese beiden Elemente der Wortsprache und Tonsprache, Laute und Melodien, sind so eng miteinander verbunden, ja verwachsen und verschmolzen, dass es unmöglich wird, in Bezug auf den poetischen Inhalt ein derartiges Tonwortgedicht zu erklären und richtig zu empfinden, wenn wir nicht diese beiden Faktoren mit Auge und Ohr zugleich erfassen können; dazu kommt noch die willkürliche Einschaltung der Verstandesreflexion im Drama, was nach Wagner didaktisch als Rechtschaffenheit, künstlerisch aber als Unredlichkeit (IV, 145) zu bezeichnen ist. Darin liegt, meint Wagner, der schnelle Verfall der griechischen Tragödie nach Aeschylos und Sophokles begründet.

„Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker können wir uns als aus dem Inhalte dieser Dichtungen notwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem . . . lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse. — Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unstreitbar aus dem Schosse der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. . . .“ (G. Sch. IV. 144.)

So findet also Wagner in seinen tiefsinnigen Untersuchungen, dass wir jetzt deswegen die alten griechischen Tragödien als musikalische Dramen, wie sie es in der Tat waren, nicht vollständig begreifen und fühlen können, weil eben das darin enthaltene befruchtende Element, die Musik, abhanden gekommen ist.

„Wir wissen jetzt, dass das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zusammenwirkung der Tanzgebärde mit der Tonwortsprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache sich bedangen, welche unter dieser Zusammenwirkung sich gerade so gebildet hatte, dass wir aus unserer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, sie in ihrer

rhythmischen Eigentümlichkeit fast gar nicht begreifen können. — Der Versuch, durch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Dramas zu gelangen, führte zur „Oper": ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog." (G. Sch. IV. 104, VIII. 65, deutsche Kunst und Politik.)

Dagegen ist es aber Wagner geglückt dem Geiste des antiken Dramas näher zu kommen, weil er eben durch seine klassischen Studien die Fähigkeit gewann in den poetischen Inhalt jener Werke zunächst eindringen zu können. Die urproduktive, männliche Kraft repräsentiert nach Wagner die dichterische Absicht, die poetische Anschauung, welche die Potenz der musikalischen Komposition bedingt: „Der lyrische Tragiker", sagt Wagner, „versetzte das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters." — Die Ergänzung des ganzen Wesens der Kunst überhaupt ist nur durch die Vermählung der Musik mit der Poesie vollzogen. Daher finden wir die dramatische Kunst, in ihrer Blütezeit, als sie das höchste Gesamtkunstwerk hervorbrachte, in der einheitlichen Person des Tonwortdichters.

Das Motiv der Liebe ist dabei immer dasjenige Vermögen im Menschen, was dies Wunder erzeugte, das Erlösungsmoment bereitete: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe" u. s. w. (G. Sch. IV. 264.)

So kommt Wagner immer wieder zum Ausgangspunkt seiner Kunsttheorie zurück, nachdem er einen tiefen Einblick in das innerste Wesen der Musik durch die eingehende Erforschung des altgriechischen Tonwortdramas erlangt und seinen Gesichtskreis erweitert hatte.

Und nun kommt noch das Orchester hinzu, diese „grösste künstlerische Errungenschaft der Neuzeit" wie Wagner es nennt. Dies Orchester besitzt nach Wagner „ein wunderbares Sprachvermögen", welches durch Wagner's Musikgenius und Instrumentationstechnik zur höchsten künstlerischen Entwickelung eines noch nicht dagewesenen Reichtums der Harmonie erhoben worden ist. Aber auch den Keim dieses modernen Orchesters, und dessen innigste Beziehungen zur ganzen dramatischen Handlung und zur dichterischen Absicht auf der Bühne, entdeckt Wagner, in der ursprünglichen *Ὀρχήστρα*, in dem Chor der alten Griechen:

„Es ist der bewegungsvolle Mutterschoss der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst. — Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. . . ." (G. Sch. IX. 120 „Beethoven".)

„Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermesslich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte, als unmittelbar handelnder und leidender Teilnehmer des Dramas selbst, zu entfalten. — Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu beschränken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen musste, so ist nun dieses urproduktive

Element der Musik, wie es in jenen, in der Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, im modernen Orchester der Handlung stets zur Seite" u.s.w. (G. Sch. IV. 190—191, IX. 309.)

Dieser wunderbare Geist der poetischen Musik der Hellenen ist also diejenige Macht gewesen, welche unserem Wagner die Fähigkeit verliehen hat, dichterisch zu komponieren und musikalisch zu dichten.

V. Kapitel.

1. Wagner und Aeschylos.

Wenn wir nun Wagner als Tragiker mit Aeschylos, Sophokles und Euripides, den drei grossen Tragikern Griechenlands vergleichen wollen, so haben wir hauptsächlich eine auffallende Aehnlichkeit zwischen Wagner und Aeschylos zu konstatieren. Aeschylos ist der echteste Repräsentant jener heroischen Gesinnung seiner zeitgenössischen Athener, und er schöpfte den Stoff, die heldenhafte Erhabenheit, die Grossgesinntheit (*μεγαλοψυχία*) des Gemütes und die edlen, vornehmen Charaktere zu seinen Tragödien aus jenen kosmopolitischen Ereignissen der grossen Tetralogie, welche sich bei Marathon, Artemision, Salamis und Platäae abgespielt hat, und an welcher er selbst sich beteiligte.

Wagner verkörpert für die Neuzeit die heroische, vornehme Gesinnung des Germanentums, dessen Wiedergeburt im deutschen Reich er freudig begrüsste und durch den Geist seiner universellen Individualität tief zu erfassen wusste. Wie nach den Perserkriegen eine Blüte des Volkes auch in geistiger Beziehung sich geltend machte, so erwachten nach dem deutsch-französischen Kriege in gleicher Weise Kunst und Wissenschaft zu neuem Leben. Griechische dynamische Schönheit und germanische Urwüchsigkeit trugen auf dem Baume der Erkenntnis ihre Früchte.

Wer könnte nun leugnen, dass Wagner zu dieser neuen Befruchtung auf geistigem Gebiete seinen besten Beitrag entrichtet hat?

Sophokles sprach einmal von Aeschylos und erklärte, dass er das Gediegene tue, aber ohne Bewusstsein.*) Dies Geständnis des Sophokles bestätigt die Annahme, dass auch Aeschylos, so wie Wagner, im Geiste des intuitiven platonischen Enthusiasmus dichtete, während bei Sophokles schon die Verstandesreflexion mit wirksam war. Die Tragödien des Aeschylos entbehren jener feinsinnigen Peripetien und Wiedererkennungen des Sophokles, sowie des gnomologischen Charakters der Personen bei Euripides, sie besitzen aber dafür dithyrambische Wucht, Grösse und moralischen Gehalt. Aeschylos sowohl als auch Wagner gewähren dem

*) Athenäus. X 428. Σ.

Publikum nicht etwa psychologische Feinheiten oder philosophische Subtilitäten, sondern grosse Handlungen, überraschend schöne und wirkungsvolle Ereignisse in grossen Zügen, durch entsprechend grosse Ausdrucksmittel: Bilder, Worte, Töne, Gestalten. Die Kühnheit und Herrlichkeit der szenisch bildlichen Erscheinungen finden wir bei beiden ausgeprägt. Beide besitzen die geheimnisvolle Macht unsere Phantasie durch ihre Kunst in erhöhtem Grade zu erregen und die Gedanken zu veranschaulichen. Von der Aehnlichkeit der Sprache der beiden Tragiker haben wir schon in dem Abschnitt über λέξις gesprochen. Hier möchten wir nur hinzufügen, dass auch bei Aeschylos ἀνακόλουθα σχήματα und ἀποσιωπήσεις und langwierige Monologe, Dialoge und Erzählungen in koordiniertem Satzbau ähnlich mit denen des Wotan z. B. oft vorkommen. In jeder Hinsicht ist die grosse Aehnlichkeit und geistige Verwandtschaft zwischen diesen beiden grossen Tragikern — welche doch Tausende von Jahren zeitlich auseinander liegen — so augenfällig, dass es manchen Philologen der Neuzeit aufgefallen ist. So schreibt z. B. Nietzsche (R. Wagner in Bayreuth. S. 22): „Im Schwinden seines Einflusses hat wieder die Macht des hellenischen Kulturwesens zugenommen; wir erleben Erscheinungen, welche so befremdend sind, dass sie unerklärbar in der Luft schweben würden, wenn man sie nicht über einen mächtigen Zeitraum hinweg, an die griechischen Analogien anknüpfen könnte. So gibt es . . . . zwischen Aeschylos und Richard Wagner solche Nähen und Verwandtschaften, dass man fast handgreiflich an das sehr relative Wesen aller Zeitbegriffe gemahnt wird: beinahe scheint es, als ob manche Dinge zusammen gehören und die Zeit nur eine Wolke sei, welche es unseren Augen schwer macht, diese Zusammengehörigkeit zu sehen. — Der Geist der hellenischen Kultur liegt in unendlicher Zerstreuung auf unserer Gegenwart.“ — Mit grosser Verehrung und Begeisterung spricht Wagner immer von Aeschylos in seinen Prosaschriften:

„Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere üppigere Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blütezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heitern Ernstes, schön, aber stark, kannte ihn der grosse Tragiker Aischylos. — Dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreissigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen.“ — „Zur Zeit ihrer Blüte war die Kunst bei den Griechen konservativ, wie die edelsten Männer des griechischen Staates zu der gleichen Zeit konservativ waren, und Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservatismus: sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die Oresteia, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenstellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit; aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates.“ (G. Sch. III. 10, 11, 22, 28.) „Denn so gewiss es ist, dass das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist. Die grössten und edelsten Geister — Geister,

vor denen Aeschylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren." (G. Sch. III 22.) „So erwachte unseren grossen deutschen Dichtern das Bewusstsein, um Aeschylos und Sophokles über zwei Jahrtausende hinweg verständnisvoll die Hand zu reichen u.s.w." (G. Schr. VIII. 65.)

2. Wagners Verhältnis zu Ludwig Feuerbach und A. Schopenhauer.

Und nun bleibt uns noch eine kurze Betrachtung übrig über das Verhältnis R. Wagners zu Feuerbach und Schopenhauer, insofern es mittelbar oder unmittelbar unser Thema berührt.

Was zunächst Ludwig Feuerbach und seine Philosophie anbelangt, so finden wir keine zureichenden Gründe und genügende Belege, um daraus irgend einen bedeutsamen Einfluss auf die kunstphilosophische Anschauung Wagners feststellen zu können. Denn die eine einzige Stelle in den Schriften Wagners, wo Ludwig Feuerbach mit seiner Philosophie in flüchtige Erwähnung gezogen wird, ist folgende: „Nun will ich erwähnen" (schreibt Wagner in der Einleitung zum III. und IV. Band der dritten Auflage seiner gesam. Schriften), „dass, was meinen so paradox erscheinenden Ansichten besonders die Verspottung unserer Kunstkritiker zuzog, in der begeisterten Erregtheit zu finden ist, welche durchweg meinen Styl beherrschte, und meinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen als wissenschaftlich kritischen Charakter gab. Zudem war der Einfluss eines unwählsamen Hereinziehens philosophischer Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, besonders bei allen Denjenigen, welche meinen Anschauungen und Grundansichten nicht folgen konnten oder wollten, nachteilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbachs hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künstlerische Vorstellungen anwendete, denen sie nicht immer deutlich entsprechen konnten. Hierin gab ich mich ohne kritische Ueberlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nah trat, dass er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wieder zu erkennen glaubte."

Daraus geht aber deutlich hervor, dass dies Verhältnis Wagners zu Feuerbach hauptsächlich auf der bekannten unzureichenden formal-wissenschaftlichen — ja, wie wir schon erwähnten, autodidaktischen Vorbildung Wagners beruhte. Rein äusserlich betrachtet entnahm Wagner den Schiften Feuerbach's sowohl wie auch Schopenhauers terminologische Ausdrücke,

wie sie ihm für seine kunsttheoretischen und philosophischen Erörterungen gerade zweckdienlich erschienen.

Im Uebrigen, was das innere Verhältnis Wagners zur Philosophie Feuerbach's betrifft, erzählt uns ja Wagner selbst, er hätte geglaubt, dass darin die Auffassung von der rein menschlichen Natur seines künstlerischen Menschen, — das heisst das Prinzip seiner eigenen Kunsttheorie — und zwar philosophisch betrachtet, wieder zu erkennen sei.

In der ersten Ausgabe des „Kunstwerkes der Zukunft" steht als Vorwort eine Widmung an Ludwig Feuerbach, dessen Schriften (bemerkt Glasenapp) damals bei Wagner vorübergehend ein lebhaftes Interesse erregten. In dieser Widmung nun, welche später von Wagner selbst zurückgezogen wurde,*) heisst es: er gebe ihm mit dieser Arbeit als „künstlerischer Mensch" Das wieder zurück, was ihm jener als „philosophischer Mensch" gespendet.

„In unphilosophischen Köpfen", sagt Glasenapp, „die in Folge eigener abstrakt schematisirender Steckenreiterei-Gewohnheiten Zaum und Steigbügel mit einem wirklichen Pferde verwechseln und auf Grundlage solcher Anschauung dicke Bücher schreiben, haben diese generösen Widmungsworte nachträglich viel Verwirrung hervorgerufen, als habe dieses Buch, das innerste Eigentum Wagners, die poetische Verkündigung seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses, mit der Philosophie Feuerbachs mehr als einige unbedeutende terminologische Wendungen gemein, als sei die darin vorgetragene umfassende und überragende Kunstlehre in irgend einem, noch unentdeckten Winkel der Feuerbachischen Schriften gleichsam in nuce bereits mitenthalten... Wir wissen also mit Bestimmtheit, dass, als Wagner seine ersten revolutionären Schriften verfasste und sein „Kunstwerk der Zukunft" Feuerbach widmete, er nichts weiter von diesem Philosophen kannte, als jene eine, einzige Jugendarbeit über Tod uud Unsterblichkeit III. Band....." (Siehe Glasenapp. Das Leben R. Wagners II. Bd. 1. Abteil. Dritte Ausgabe). — Genug. Wo die Tatsachen so beredt erscheinen, da sind wohl die Worte überflüssig.

Was aber die Beziehungen Wagners zu dem grossen Romantiker, dem weltschmerzlichen Philosophen Schopenhauer betrifft, so müssen wir jetzt an dieser Stelle etwas näher darauf eingehen um zu sehen, ob tatsächlich und inwieweit die bisherigen kunstphilosophischen Ansichten des ersteren davon beeinflusst oder beeinträchtigt worden sind. Zuvor jedoch senden

*) In den späteren Ausgaben lesen wir unter Anderem, in demselben Vorwort folgende Stelle z. B.: „Blieb nun jene künstlerische Idee des „Kunstwerkes der Zukunft", welches ich als mein innigst erworbenes Eigentum unter allen Formen ihrer Darstellung mir fest gehalten habe, die einzige wahre Ausbeute einer ungemein aufgeregten Arbeit meines ganzen Wesens, und konnte ich endlich dieser Idee einzig als schaffender Künstler ohne Beunruhigung wieder nachleben" u. s. w.

wir, als notwendig, eine kurze allgemeine Skizzirung Schopenhauers voraus, nicht etwa um im Vergleich mit den Lebensverhältnissen Wagners Ähnlichkeiten und geistige Verwandtschaften aufzusuchen, sondern im Gegenteil, um dadurch zunächst, auf sicherem Fundament stehend, die Abweichungen, ja sogar die diametral entgegengesetzten Lebensgrundstimmungen und die daraus bedingten Weltanschauungen der beiden Männer ins Auge fassen zu können.

Wir gehen nämlich von der festen Ueberzeugung aus, dass ein echt künstlerisch angehauchter Mensch überhaupt in sich jene lebensfreudige, enthusiastische Weltanschauung trägt, welche durch das ganze Leben hindurch, solange der göttliche Funke der Kunst den Quell, die Bedingung seines ganzen Lebensgehaltes ausmacht, nie in eine absolut pessimistische Stimmung umschlagen kann, trotz aller gewaltigen Lebensenttäuschungen, trotz der widerstrebenden Mächte der Hindernisse und Hemmungen, ja, trotz der Einsicht in das tragische Wesen der Welt. Dies ist der charakteristische Zug eines wahrhaften Künstlers. Das war nun Wagner in der Tat, wie wir uns überzeugt haben. Die beständigen Enttäuschungen des Lebens, die Wagner oft bis zur Verzweiflung nahe brachten, vermochten nie eine konsequente pessimistische Weltanschauung in ihm hervorzubringen. Er kämpft und beharrt doch immer treu in der immer wieder triumphierend durchbrechenden idealistischen Weltbetrachtung.

Ja wir, die ewig unzufriedenen Gotteskinder, pflegen gewöhnlich die sonst für einen Künstler kaum vorhandenen Qualen und Schmerzen der Welt auf einer kleinlichen, undankbaren Art und Weise bis zur Verzweiflung zu vergrössern, verallgemeinen und demonstrieren, während ein echt künstlerisch veranlagter menschlicher Geist mit unverfälschter Freude die Welt betrachtet. Der ästhetisch gesinnte Künstler freut sich darüber, dass der Rosenstock die schönen Rosen hervorbringt, ohne sich weiter über die Stacheln grosse Sorge zu machen.

Dagegen war Arthur Schopenhauer von Haus aus pessimistisch gestimmt. Schon seine Abkunft beweist,*) dass er mit dem Pessimismus sozusagen erblich belastet war. In unvergleichlich glücklicheren Lebensbedingungen und Verhältnissen stehend, hat er nie aufgehört jene angeborene Anlage zur krankhaften — möchten wir sagen — Weltunzufriedenheit grimmig auszusprechen. Er gerät in heftige Kollision mit der ganzen Welt, selbst mit den liebenswertesten und ehrwürdigsten Personen, die man in dieser Welt haben kann — mit der Mutter und Schwester. Ueberspannt in seinen Ansichten und Gefühlen verachtet und verspottet er die Gebildeten und Philosophen seiner Zeit, besonders Hegel, den er mit Schimpfworten überschüttete. Dazu kommt noch die bittere Enttäuschung, dass seine

*) Vergl. M. A. Bossert. La jeunesse de Schopenhauer. „Revue de deux mondes." Livraison du 15 Octobre 1903 page 900.

Werke, ungefähr 40 Jahre lang, unanerkannt blieben. Kurz, in Schopenhauers Leben und Herzen waltet von Geburt an der böse Dämon einer pessimistischen Stimmung, welche ihn als Menschen und Philosophen charakterisiert, die Oberhand über ihn gewinnt und ihn zu einem selbstquälerischen, unglücklichen Menschen macht. Und doch, Schopenhauer ist nicht nur ein grosser Stimmungsphilosoph, er ist ausserdem ein hervorragender Aesthetiker, und neben dem grossen System seines philosophischen Pessimismus hat er eine Ethik und eine Kunsttheorie aufgestellt. Er entwickelt so treffende Gedanken auf künstlerischem Gebiete, insbesondere in der Musik, dass wir darüber den grimmigen Pessimisten fast vergessen möchten, um uns an seiner reinen, ungetrübten Kunstanschauung zu freuen. Das war aber kein anderer als der *κατ' ἐξοχήν* künstlerische Philosoph des schönen Altertums Platon, der mit seiner Ideenlehre diesen wohltätigen Einfluss auf Schopenhauer ausübte und — wenn auch vorübergehend — sein düsteres Lebensbild mit sonnigen Strahlen der echten künstlerischen Freude durchleuchtete. Nachdem Schopenhauer mit seiner grossartigen Theorie des Willens, welcher Gedanke ihn Tag und Nacht nicht ruhen liess, seine weltzerstörende Arbeit begonnen, und mit seinem furchtbaren Ernste dabei auch jede Spur der Freude am Leben schonungslos vernichtet hatte, vertieft er sich jetzt in die Ideenwelt Platons. Die platonische Idee, bei welcher Schopenhauer Zuflucht und Erlösung von der Qual des Willens zum Leben findet, ist die sichere Grundlage, auf der er seine künstlerische Weltanschauung aufbaut: das Ding an Sich Kants, von dem Schopenhauer ausgegangen, ist jetzt nichts anderes als die platonische Idee („Die Welt als Wille und Vorstellung" III. Buch § 31), welche wiederum das Objekt der Kunst ausmacht, weil sie eben frei von allen Irrungen und Unvollkommenheiten dieser Welt erhaben über dem dunklen, blinden, qualvollen Willen steht. Von allen Künsten aber, die diese platonische Idee repräsentieren, ist die Musik diejenige, welche unmittelbar, ohne Begriff, also intuitif in Platons Sinne — wie Wagner direkt von Platon's Schriften vernommen hat — das Wesen der Welt selbst ohne Rest in sich enthält.

Hier ist nun der Punkt, wo Wagner sich eigentlich in dem Gebiete der Kunst mit Schopenhauer berührt und mit Begeisterung seine Kunsttheorie betrachtet, weil sie eben aus derselben Quelle, aus welcher Wagner selbst geschöpft hat, von Platon herrührt. „Mit philosophischer Klarheit hat aber", sagt Wagner, „erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von denjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, dass von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittlung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unter-

scheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien. Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen, sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinung im Sinne des Platon aufgefasst, das Objekt der schönen Künste überhaupt. Während der Dichter diese Ideen durch seine, eben nur seiner Kunst eigentümliche Verwendung der an sich rationellen Begriffe, dem anschauenden Bewusstsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da Derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde." (G. Sch. IX. 66.)

Eine derartige Auffassung der universellen Bedeutung der Kunst und zwar mit philosophischen Definitionen festgestellt, konnte Wagner nur mit der grössten Sympathie und Verehrung für Schopenhauer erfüllen. Darin finden wir also den ersten und wichtigsten Anknüpfungspunkt zwischen diesen beiden sonst grundverschieden beanlagten grossen Männern: Platon war der Vermittler. Wagner bleibt aber seiner optimistischen Weltanschauung, seinen unvergänglichen Idealen mit Liebe und Freude treu und konsequent, während Schopenhauer immer wieder in seinen Pessimismus verfällt; und von Platon in das Quietiv des Lebens, in die seiner Ansicht nach absoluten Aufhebung der Wut des Willens zum Leben, in die Askese durch vollständige Entsagung (in sich Versenken), ins Nirwana — ins Nichts gerät!

Es ist also nicht schwer die Grundverschiedenheit der Charaktere Schopenhauers und Wagners in jeder Hinsicht nachzuweisen. Denken wir z. B. noch an jene tiefempfundene Liebe, durch welche Wagner innig mit der Natur verkehrte, seine Freude daran; ferner an die Auffassung der Liebe, sowie auch des Weibes bei Wagner und andererseits die tiefe Verachtung, ja den Hass Schopenhauers dem weiblichen Wesen gegenüber.

Und dann jene hellenische Heiterkeit, der Frohsinn, mit welchem Wagner die „Meistersinger von Nürnberg" verfasste, sowie die mit aristophanischem gesundem Humor gewürzte „Kapitulation", — Lustspiel nach antiker Manier. Selbst in den düstersten Zeiten seines Lebens hat Wagner nie seine weltfreudige Gesinnung verlassen. Kurz, das Positive in der Welt nach Wagner ist nicht der Schmerz, das Jammern, sondern die erhabene Freude, das Jubeln, die künstlerische Begeisterung bis zu seinem Lebensende: „Wer sich nicht zu freuen vermag, den schl—t—; der ist des Lebens nicht wert, für den es keinen Reiz hat." „Toutefois, le sombre pessimisme de Schopenhauer" bemerkt M. Hébert (Le sentiment religieux dans l'oeuvre de R. Wagner. 147), „est en si complet desaccord avec ce que l'on sait du courage, de l'energie de Wagner, de sa gaieté, de son entrain, de son peu

de goût pour l'ascetisme, que beaucoup ont peine à concevoir l'admiration enthusiast, qu'il manifesta pour les theories du philosophe de Francfort."

Von diesem festen Gesichtspunkt der Tatsachen ausgehend, legen wir auch keinen grossen Wert darauf, dass Wagner in seinem Briefwechsel mit verschiedenen Freunden manchen scharfen und unzufriedenen Ausspruch getan hat.*) Und jener vielzitierte Brief Wagners an Liszt mit der schwarzen Flagge am Ende ist kein zureichender Grund, um daraus eine so plötzliche Umwälzung einer so festen Weltanschauung herleiten zu dürfen. Dieser sonst ganz unschuldige Brief lautet folgendermaassen: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, indem von Anfang bis zu Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll. Ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste aber vollblütigste musikalische Komposition; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu — sterben." (Briefwechsel mit Liszt II. 165.) Ja „Tristan und Isolde" ist der glutvollste, leidenschaftlichste Ausbruch der Liebe Wagners in seiner eigenen Brust, die er einmal so recht sättigen — bis zum Tode geniessen möchte. Chamberlain hat schon in seinem grossen Buch über Wagner nachgewiesen, dass „Tristan und Isolde" gerade die höchste Verherrlichung, die Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben ist. (St. H. Chamberlain. Wagner S. 204.) Wir möchten, nach Allem, was wir schon von Wagner wissen, hinzufügen: Es ist die Physik und Metaphysik**) der Liebe zugleich in Wagners Sinne, d. h. die „sinnig sinnliche" gesunde Liebe mit überschwänglichem Gefühle bis ins Uebersinnliche hinüber fortgesetzt, ohne Grenzen genossen und ohne Rest gedacht. Das ist „Tristan und Isolde" und diesen Eindruck von der Dichtung verstärkt gewaltig jene „einfachste aber vollblütigste musikalische Komposition" für „Tristan und Isolde".

Von Einfluss Schopenhauers auf die früheren Werke Wagners zu sprechen, und zwar auf die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" wäre geradezu absurd und schlechthin Anachronismus. Denn Wagner war bekanntlich mit seinem grossen Nibelungenwerk bereits fertig und erst geraume Zeit nach der Vollendung desselben mit der Philosophie Schopenhauers bekannt geworden. Bereits im November des Jahres 1852 war die ganze Ringdichtung vollständig beendigt und druckfertig von Wagner selbst

*) Es ist bemerkenswert, dass unter den zahlreichen Briefen Wagners besonders die an seinen unglücklichen Freund Roeckel gerichteten derartige Aussprüche mit pessimistischer Färbung enthalten mit Neigung zur Entsagung, Weltflucht u.s.w. Wir glauben fast, dass Wagner dadurch dem im Gefängnisse jahrelang leidenden Freunde vielleicht Trost verschaffen wollte.

**) „Dass ich den Tristan geschrieben habe, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeiten", schrieb Wagner an Mathilde Wesendonk.

in Mariafeld vorgelesen worden. Bis Ende desselben Jahres war sie auch fast fertig abgedruckt, während die erste Bekanntschaft Wagners mit den Werken Schopenhauers erst im Dezember 1854 durch den Freund Herwegh erfolgte.

Viel wichtiger ist in dieser Beziehung ein anderer Brief Wagners an Liszt, wo von dieser Bekanntschaft mit Schopenhauer die Rede ist: „Neben dem langsamen Vorrücken meiner Musik hab' ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir, wenn auch nur litterarisch, wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der grösste Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er, wie er sich ausdrückt, vollständig erst zu Ende gedacht hat. Die deutschen Professoren haben ihn — wohlweislich — 40 Jahre lang ignoriert: neulich wurde er zur Schmach Deutschlands von einem englischen Kritiker entdeckt. Was sind vor diesem alle Hegels etc. für Charlatans! Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und Niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat ihn mir erst dieser Philosoph."

Wagner war somit einer der ersten in Deutschland, der Schopenhauer gelesen und gewürdigt hatte. Wagner hat bekanntlich immer den guten Willen gehabt sich von geistig bedeutenden Menschen belehren zu lassen. Wer kann andererseits leugnen, dass die Lektüre der Werke Schopenhauers eine geradezu dämonische Macht auf die Stimmung des Lesers ausübt, und in „furchtbarem Ernste" gerade die schlechten und bösen Seiten des Lebens blosslegt? Diesen lebhaft ernsten und unwiderstehlich starken Eindruck hat auch Wagner zunächst davongetragen.

Andererseits fesselte ihn der künstlerische Teil der Ausführungen Schopenhauers, die Aesthetik im dritten Buche seines Hauptwerkes, die Welt als Wille und Vorstellung, wie wir schon erwähnt haben, sowie die Uebereinstimmung gewisser ethischen Betrachtungen Schopenhauers, im vierten Buche daselbst, und zwar in philosophischer Beleuchtung. So glaubte also Wagner in dem Philosophen Schopenhauer eine autoritätvolle Unterstützung für seine eigenen Ideen gefunden zu haben. Wir empfinden wohl mit Wagner, wie wohltuend trostvoll diese Unterstützung in jener geistigen Einsamkeit Wagners auf ihn einwirken musste. Und nun verkündete er mit Mut die Ethik Schopenhauers als die einzig wahre u. s. w.: „In unseren Zeiten", sagt Wagner, „bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vergebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzig wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen." (G. Sch. X. 196. Vergl. auch X. 257, 272.) „Ich bin jetzt froh" (schreibt Wagner an Röckel S. 62), „diesem

bei mir von je sehr starkem Mitgefühl jetzt ohne Scham mich hinzugeben" u. s. w.

Nach Schopenhauer ist Mitleid der Ursprung und die alleinige Quelle von moralischen Handlungen, mithin die einzige Triebfeder des sittlich grossen idealen Menschen etc. (Ethik Schop. S. 207.) Wir wissen aber, dass zu der Zeit, als Wagner diese Theorie des Mitleids seinen Werken eingeprägt hatte, Schopenhauer ihm noch unbekannt war. Wir wissen auch noch, dass gerade dies Moment des Mitleids mit dem ihm entgegengesetzten Begriff des Egoismus eine wichtige Rolle in der Kunstlehre Wagners spielt. Der Egoismus war es ja, der die harmonische Zusammengehörigkeit der Künste verderblich beeinflusste und das Gesamtkunstwerk zerstörte u. s. w.

Eine ebenso interessante wie wichtige Anregung hat Wagner aus den Schriften Schopenhauers empfangen und in der ihm eigenen künstlerischen Denkweise so umgearbeitet, dass am deutlichsten daraus der schroffe Gegensatz der Ideenrichtungen zwischen den beiden Männern klar ins Auge springt. Wir finden die betreffenden Ausführungen in zwei Briefen, die Wagner an M. Wesendonk geschrieben hat (Tagebuchblätter S. 79, 80, 81). Es handelt sich nämlich um die definitive Beruhigung des Willens bei Schopenhauer durch die Liebe und zwar durch die „sinnig sinnliche" Liebe, im Sinne Wagners. Es ist die Conception derartiger philosophischen Gedanken, wodurch Wagner die Schopenhauers im optimistischen Sinne ergänzt. Denn gerade durch das Moment der sinnlichen Liebe, welche Schopenhauer geradezu als Uebeltäter charakterisiert und zu töten bestrebt ist, weil sie eben nach seiner Anschauung den Willen zum Leben verstärkt, will Wagner die ganze Willenstheorie Schopenhauers im Sinne des absoluten Pessimismus energisch bekämpfen, und dafür die Liebe auch hier als Erlösungsfaktor, optimistisch aufgefasst einsetzen. Hören wir nun den Inhalt dieser interessanten Briefe: „Ich habe in der letzten Zeit langsam einmal wieder Freund Schopenhauers Hauptwerk durchgelesen, und diesmal hat er mich ausserordentlich zur Erweiterung und — im Einzelnen — sogar zur Berichtigung seines Systems angeregt.*) Der Gegenstand ist ungemein wichtig und meiner ganz besonderen Natur musste es, gerade in dieser ganz besonderen Lebensepoche, vielleicht vorbehalten sein, hier Einsichten zu gewinnen, die sich keinem Anderen erschliessen konnten. Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, namentlich auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe nachzuweisen. Es

*) Vergl. auch Glasenapp II. 2. 197 und „Bayreuther Blätter" 1888. S. 1. — Nachlass Band 112.

ist entscheidend, dass ich hierzu (als Philosoph, — nicht als Dichter, denn als solcher hab' ich mein eigenes) das Material der Begriffe benützen kann, die mir Schopenhauer giebt. Die Darstellung führt sehr tief und weit; sie schliesst die genauere Erklärung des Zustandes, in welchem wir fähig werden Ideen zu erkennen, sowie überhaupt der Genialität, in sich, die ich nicht mehr als den Zustand der Losgerissenheit des Intellektes vom Willen, sondern vielmehr als eine Steigerung des Individuums zum Erkenntnisorgan der Gattung, somit des Willens selbst, als Dinges an sich, auffasse; woher auch einzig die wunderbare, enthusiastische Freudigkeit und Entzücktheit in den höchsten Momenten der genialen Erkenntnis erklärlich, die Schopenhauer kaum zu kennen scheint, da er sie nur in der Ruhe und im Schweigen der individuellen Willensakte zu finden vermag. Ganz analog dieser Auffassung gelange ich aber mit grösster Bestimmtheit dazu, in der Liebe die Möglichkeit nachzuweisen, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo, nach gänzlicher Bewältigung dieses, der Gattungswille sich zum vollen Bewusstsein kommt, was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit vollkommener Beruhigung ist. Es wird dies alles auch dem Unerfahrenen klar werden können, wenn meine Darstellung gelingt. Das Resultat muss dann aber sehr bedeutend sein, und die Lücken des Schopenhauer'schen Systems vollkommen und befriedigend ergänzen. Wir wollen sehen, ob ich einmal dazu Lust habe." — „Endlich greife ich immer wieder zu meinem Schopenhauer, der mich, wie ich kürzlich schon einmal andeutete, auf die wunderbarsten Ideengänge, zur Berichtigung mancher seiner Unvollvollkommenheiten gebracht hat. Das Thema wird mir täglich interessanter, weil es sich hier um Aufschlüsse handelt, die gerade nur ich geben kann, weil es noch nie einen Menschen gab, der in meinem Sinne Dichter und Musiker zugleich war, und dem deshalb eine Einsicht in innere Vorgänge möglich wurde, wie von keinem Anderen sie zu erwarten sein können."

Leider führte Wagner diese Gedanken in besonderer Darstellung nicht aus, und wir lesen in einem anderen Briefe (Paris 24. September 1859 Tagebuchblätter S. 179): „— Dann trieb ich viel Philosophie und bin darin auf grosse, meinen Freund Schopenhauer ergänzende und berichtigende Resultate gelangt. Doch ruminiere ich so etwas lieber im Kopfe, als dass ich es aufschreibe. Dagegen stellen sich dichterische Entwürfe*) wieder sehr lebhaft vor mich hin."

*) Wagner hat bekanntlich unter vielen anderen dramatischen und dichterischen Entwürfen auch einen „Achilleusplan" neben Siegfried lange Zeit in seinem Kopfe getragen: „Siegfried" und „Achilleus", für die Darsteller wohl noch nicht geboren sind, schreibt Wagner im Nachlassband: Entwürfe, Gedanken und Fragmente, „will ich gedruckt, — schwarz auf weiss — einem glücklichen Nachkommen vermachen." (Siehe darüber: Dr. R. Schlösser. Ueber R. Wagners Beschäftigung mit einem Drama: Achilleus. Bayreuther Blätter 1896 S. 169 und Glasenapp. Wagner Encyklopädie S. 1.)

Es ist höchst sonderbar, dass dieser grosse Mann Schopenhauer niemals im stande war, das gewaltige Werk seines Zeitgenossen und Bewunderers Richard Wagners, den Ring des Nibelungen — was ja nach der Meinung Vieler der Ausdruck Schopenhauer'scher Weltanschauung im künstlerischen Gewande sein sollte —, in seiner Gesamtwirkung als Kunstwerk zu empfangen und zu geniessen. Schopenhauer hat Wagner nicht verstanden.

Unter den merkwürdigen Randbemerkungen Schoppenhauers zur Ringdichtung, die ihm Wagner im Jahre 1854 „aus Verehrung und Dankbarkeit" dedizierte, befindet sich auch die bekannte: „Ohren! Ohren! — Er hat keine Ohren der taube Musikant"!

Es ist anzunehmen, dass der „furchtbare Ernst" der Schopenhauerschen pessimistischen Weltanschauung einen erschütternden Eindruck und ein gewisses Schwanken in Wagner's enthusiastisch-idealistischer Weltanschauung hervorgebracht hat, aber — glücklicherweise! — nur vorübergehend. Darin sind wohl auch viele Wagnerkritiker einverstanden, dass die optimistische Neigung Wagners selbst nach dem furchtbaren Druck des Schopenhauer'schen Einflusses instinktiv wieder aufging. So z. B. H. Lichtenberger in seinem grossen Werk über Wagner: „R. Wagner Poète et Penseur", wo er bestrebt zu sein scheint, Wagner als Pessimisten hinzustellen, ist doch schliesslich von der Logik gezwungen, diese Tatsache anzuerkennen: „L'instinct optimiste n'était pas éteint en Wagner; il était seulement devenu latent pendant un laps de temps assez court. Dès que les circonstances devinrent plus favorables il se reveilla. — L'instinct optimiste était trop fort en lui pour qu'il pût se resoudre à adopter la doctrine ascetique de Schopenhauer (S. 321, 327).

Ja, die künstlerische Tätigkeitsfreude und die trostvolle Ueberzeugung R. Wagners von dem ethischen Inhalt der Welt überhaupt war zu stark, um aus ihm einen Pessimisten machen zu können. „Sie sehen," schreibt er Tagebuchblätter 59, „ich bin so glücklich, wieder arbeiten zu können!" . . . und in einem Briefe an Uhlig S. 41: „Sterbe ich früh, so hab' ich ganz gewiss getan und geleistet gehabt, was ich tun und leisten konnte, denn nur das kann ich vollbringen, was meiner Natur möglich ist: zehrt sie sich endlich auf, so hat sie geleistet, was sie konnte und was sie nie leisten könnte, wenn sie so sich endlich nicht selbst verzehrte. Also: — Ich bin glücklich." — „Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis", schrieb Wagner noch am Ende seines Lebens (G. Sch. X. 260). Daraus quoll auch das tiefe religiöse Gefühl Wagners, was schliesslich in „Parsifal" seinen adäquat künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Und so geniessen wir die tiefe Befriedigung ihn wieder für diese schöne Welt der künstlerischen erhabenen Freude gewonnen zu haben.

Im Jahre 1879, das heisst 3 Jahre ungefähr vor seinem Tode und 30 Jahre nach der Abfassung der Schriften „Kunst und Revolution", „Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama" u. a., welchen Wagner seinen hellenisch enthusiastischen Optimismus eingeprägt und mit dichterisch-philosophischen Gedanken umkleidet hatte, schrieb er folgende charakteristischen Worte darüber: „Seitdem jene Gedanken mir zuerst aufgingen, haben mich das Leben und die von ihm abgenötigten Zugeständnisse dennoch nie mehr von der Erkenntnis der Richtigkeit meiner Ansichten über das erschreckend Fehlerhafte der Verhältnisse der Kunst zu eben diesem Leben abbringen können." Und nicht eher glaubte er an ein Entgegenkommen der grossen Menge überhaupt, „als bis jene mit dem „Kunstwerke der Zukunft" verbundenen Gedanken ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind."

Das war seine Ueberzeugung. (Wagner. Aufsatz für Bayreuther Blätter „Wollen wir hoffen?" —)

Schlusswort.

Nach dieser kurzen Darstellung der Beziehungen Wagners zur Antike, bei deren Behandlung wir nach Kräften bemüht waren unsere Aufgabe objektiv zu lösen und in fast erschöpfender Weise durchzuführen, auf Grund seiner Natur-, Welt- und Kunstanschauung Wagner durch Wagner selbst im Spiegel seiner eigenen schriftstellerischen Aeusserungen und im Lichte seiner dichterisch-künstlerischen Mitteilungen zu erklären, sei es uns nun vergönnt, am Schluss unserer Arbeit aus dem Gesamtbild des Dargestellten und den einzelnen Bemerkungen die Folgerungen zu ziehen, den Wert und inneren Sinn dieser Verhältnisse zusammenzufassen.

Aus der ganzen Betrachtung springt zunächst lebhaft und klar die Tatsache hervor, dass Wagner in seinem inneren Leben und künstlerischen Schaffen von zwei Grundprinzipien geleitet wird: das eine ist das Natürliche, das andere das Ethische. Die reine, herrliche Natur mit ihrem ästhetischen, starken und freien Einfluss, und die darüber erhaben schwebende Macht der moralischen Weltordnung, welche das ganze Weltall als ein grosses Kunstwerk mit ihrem geistigen Inhalt erfüllt — das ist der harmonische Gehalt der Welt und des Lebens.

Die Natur bietet den reichhaltigen Stoff der Schönheit dar; der geistige Hauch des ethischen Weltprinzips gibt ihm die Seele, so ungefähr wie bei Platon die Idee die Materie belebt und vergeistigt.

Die glückliche, harmonische Synthese dieser beiden Grundmaximen konnte Wagner allerdings nirgends wo anders als in seinem griechischen

Vorbilde des starken, schönen und freien Menschen finden, um sich daraus zur Erfassung des Gesamtkunstwerkes emporzuschwingen.

Wagners Naturanschauung, sein gesund, klar und tief blickendes Auge, sein Sinn für Naturschönheit, waren so stark entwickelt, dass er von jedem Blatte, das die Natur hervorbringt, ästhetische und ethische Gesetze ablesen konnte. Nichts wirkte auf seinen übermenschlich angestrengten Körper und Geist so heilsam und lebenspendend, nichts konnte ihn zu solchen geistvollen Anregungen und tiefempfundenen Inspirationen bringen, als jener intimste Verkehr mit der keuschen Natur in seinen täglichen einsamen Spaziergängen und weiteren Ausflügen durch schöne Täler und still rauschende Wälder.*) Der Umgang mit der freien Natur vermittelte ihm

*) „Vor Allem aber war es der erquickende Umgang mit der Natur, der auf weit ausgedehnten Spaziergängen in die Umgegend seinen heilenden und ausgleichenden Einfluss nicht verfehlte.“ — „Fühle ich mich so bald gedrängt, bald gehalten, immer strebend, selten des vollen Gelingens sich freuend, oft zur Beute des Verdrusses über Misslingen, — so kann mich einzig der Genuss der Natur erfreuen“, heisst es in einem Briefe an seine Mutter. „Wenn ich mich ihr (der Natur) oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat sie mich immer getröstet und erhoben, indem sie mir zeigt, wie eingebildet alle die Leiden sind, die uns beängstigen. Streben wir zu hoch hinaus, so zeigt uns die Natur recht liebevoll, dass wir ja nur ihr angehören, dass wir ihr entwachsen, wie diese Bäume, diese Pflanzen, die sich aus dem Keim entwickeln, aufblühen, sich an der Sonne erwärmen, der kräftigenden Frische sich erfreuen und nicht eher welken und sterben, als bis sie den Samen ausgestreut, der nun wieder Keime und Pflanzen treibt, sodass das einmal Erschaffene in immer erneuter Jugend fortlebt. Wenn auch ich mich nun so recht innig der Natur angehören fühle — wie schwindet da jeder eigene Egoismus, wie müssen wir dann lächeln über diese wunderlichen Irrungen und Verkehrtheiten unserer menschlichen Gesellschaft, die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt, getrennt und verletzt werden!“ — „Ein innigst ansprechendes Bild“, erzählt uns Glasenapp weiter, „seines damaligen Verkehrs mit Fels und Wald, wie er mit der ersten musikalischen Ausführung des „Lohengrin“ Hand in Hand ging, tritt uns aus diesen Briefzeilen entgegen: wir sehen ihn da auf einsamen Wanderungen fern vom Qualme der Stadt „hinaustreten in ein schönes belaubtes Tal, sich auf das Moos strecken, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschauen, einem lieben Waldvogel lauschen, bis ihm im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt“, — und noch sechs Jahre später im Schweizer Exil verschmilzt ihm das Bild dieser heimatlichen Natur und ihrer auf diesen Streifzügen besuchten manigfachen Ortschaften mit der Erinnerung an die Entstehung seines Werkes: „fast bin ich doch überall dagewesen — in Dittersbach (auf Schönhöe) habe ich gelohengrint“ . . . Die liebevolle Natur konnte also für Wagner selbst die Mutter in der Fremde ersetzen — die Mutter, für die sein Herz mit zarter Liebe erfüllt war, welche Liebe Wagner zu einem wichtigen psychologisch-dramatischen Momente in seinen Werken, z. B. in Parsifal, entwickelt. Dies edelste Band mit der schönen Natur spielt auch die Hauptrolle in seinen Schriften und Dichtungen. Die einsamen Spaziergänge im Freien mit den darauf folgenden gemeinsamen Besprechungen und Mitteilungen, oder der gemeinsamen vornehmen Beschäftigung mit Platons Schriften, wie Wagner sie pflegte, dies entspricht wohl einem inneren Bedürfnis aller grossen Künstler, die da draussen zunächst in der freien Natur konzipieren, um uns dann das Empfangene und Empfundene mitzuteilen. So kennen wir z. B. den einsamen Spaziergänger Beethoven in der schönen Umgebung von Wien. Dies künstlerische Bedürfnis war nun bei Wagner ausserordentlich stark ent-

auch die Vergegenwärtigung einer längst vergangenen Epoche der menschlichen Entwickelung, wo die Kunst und die Religion das Reinmenschliche repräsentierten und mit der Natur in lebendiger, harmonischer Wechselwirkung verschmolzen waren. Er versetzte sich mit leidenschaftlicher Vorliebe in jene goldene Zeit der Vorahnen der Nationen, welche von ihrem starken und schönen Körper und von ihrer in der freien Natur fruchtbar angeregten Phantasie geleitet, in poetischer Heiterkeit verweilend, zur höchsten Höhe der Kultur und Zivilisation sich emporschwangen. Und wenn er dann aus jener schönen Welt in die Wirklichkeit der modernen Gegenwart hineinschaute, so musste er mit tiefer Trauer empfinden, dass in diesem Jahrhundert des realistisch-materiellen Geistes der Mensch in der Tat erstaunliche Fortschritte auf allen Wissensgebieten gemacht hat, die ihm aber zum Unheil gereichten. Dieser Fortschritt eröffnet nämlich dem Menschen einen neuen Horizont von irdischen materiellen Genüssen, kitzelt seine Sensibilität und erregt sie für materielle Güter. Der Dampf, die Elektrizität und so viele andere Erfindungen gewähren dem modernen Menschen mannigfaltig und im Ueberfluss Mittel zur materiellen „Zivilisation", infolge dessen die krankhaft angeregte Habgier (*πλεονεξία*), das Besitzen sich fort und fort steigert. Der Mensch unserer Zeit begnügt sich nicht mehr mit dem gegenwärtigen Zustand. Er unterschätzt und verachtet die vorhandenen materiellen Güter und jagt mit blitzartiger Schnelligkeit immer neuen, ihm nützlich erscheinenden Dingen, immer neuen Genüssen nach, die er mit der Besitzergreifung schon wieder verächtlich fortschleudert, um nach neuen zu sehen, um das Begehren nach irdisch-materieller Vollkommenheit zu befriedigen. Dieser weltverderbliche Strom hat auch die Kunst, meint Wagner, beeinträchtigt und aus ihrer göttlichen Sphäre fortgerissen. Nicht mehr Apollon sondern Mercurius ist der göttliche Vertreter der Kunst.

Diese Art der „Arbeit" aber erschöpft das Gemüt unserer Generation und die wissenschaftlich geistigen Ueberanstrengungen ermüden einseitig den Intellekt, erregen übermässig das leicht reizbare Nervensystem, schwächen die körperlichen Kräfte des modernen Menschen, der auf diese Art verweichlicht und degeneriert in den Augen Wagners erscheint. Der Egoismus, die Selbstsucht, der Reichtum an Geld, der Luxus,*) die Mode wüten mit

---

wickelt. Er konnte nicht arbeiten bei schlechtem Wetter. Die herrliche Wirkung seiner Bühnenwerke legen ja den besten Beweis dafür ab, dass er eben die Natur in ihrer geheimnisvollen Sprache und musikalischen Harmonie mit seiner ganzen Seele belauscht hat, um uns möglichst vertraulich ihr Bild und ihren Widerhall wiedergeben zu können. Sämtliche Bühnenwerke Wagners sind von Sonnenstrahlen und Walddunst durchdrungen. — Ueber seine künstlerische Beschäftigung angesichts der erhabenen Alpennatur schrieb ihm einmal Berlioz: „Sie sind in vollem Zuge, durch ihre Nibelungen-Musik die Gletscher schmelzen zu machen! Das muss herrlich sein, so in Gegenwart der grossen Natur zu schreiben!" —

*) „Der Luxus ist ebenso herzlos", sagt Wagner, „unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Ueberbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfnis eben selbst kein

especially the flying Dutchman

pathologischer, wahnsinniger Macht. Weil nun dies alles nicht zur Befriedigung und Sättigung gelangen kann, so verfällt der moderne Mensch in jene charakteristisch moderne pessimistische Stimmung — welche Wagner treffend in seinen Werken brandmarkt — in Verzweiflung. Die Gestaltung also des ganzen modernen Lebens und die gesellschaftlichen Verhältnisse sind unnatürlich, infolgedessen auch völlig kunstwidrig, weil sie eben der Herrschaft der Abstraktion und der Mode*) unterworfen sind. So, von der Natur entfernt und von intensiver abstrakter Geistesarbeit überlastet, haben wir das Gleichgewicht zwischen Körper und Geist, und somit, meint Wagner, zwischen Natur und Ethik verloren.**) Denn die Natur und einzig die Natur gibt dem Körper Stärke und dem Geiste Kraft. Darum macht auch der freie, schöne und starke Grieche die Grundlage und Bedingung der Kunst überhaupt aus; und dieser künstlerische Mensch birgt nach Wagners Ueberzeugung in sich den Begriff des ethischen Weltprinzips.

natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnötige Bedürfnis, das Bedürfnis nach Luxus, ist aber bereits Luxus, Ueberfluss selbst; der Irrtum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt, stets ungestillt, lässt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verprasst um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Tätigkeit und Lebenskraft Tausender von Notleidenden — — und dieser Teufel, dies wahnsinnige Bedürfnis der Bedürfnisse — regiert die Welt, er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen; er ist — ach! die Seele, die Bedingung unserer Kunst!" (G. Sch. III. S. 49.)

*) „Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfnis erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist, was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverläugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Hässlichen; sie tötet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. — Das Bedürfnis der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses der Kunst." (G. Sch. III. S. 56.)

**) „Das einzige Hilfsmittel nun gegen Beides ist, weder die Seele ohne den Körper noch den Körper ohne die Seele zu bewegen, damit beide sich gegenseitig abwehrend an Stärke gleich und gesund werden. Es muss also der, welcher die Wissenschaften treibt oder mit Eifer eine andere Uebung mittelst der Denkkraft vornimmt, auch die Bewegung des Körpers hinzufügen, in dem er der Turnkunst (Gymnastik) obliegt, und andererseits muss, wer den Körper mit Sorgfalt bildet, die Bewegungen der Seele dagegen hinzufügen, indem er der Musik (musikalischen Kunst) und aller Liebe zu den Wissenschaften sich befleissigt, wenn er mit Recht zugleich schön, und zugleich in Wahrheit gut genannt werden soll." (Platon. Timäos 88b.)

„Im gesunden Organismus verweilt der gesunde Verstand.“ — Ein echt griechisches Prinzip, welches der deutsche Turnvater F. L. Jahn mit folgenden Worten praktisch ausgedrückt hat: „Solange der Mensch noch hienieden einen Leib hat und zu seinem irdischen Dasein auch ein leibliches Leben bedarf, was ohne Kraft und Stärke, ohne Dauerbarkeit und Nachhaltigkeit, ohne Gewandheit und Anstelligkeit zum nichtigen Schatten versiecht, werden Leibesübungen einen Hauptteil der menschlichen Ausbildung einnehmen müssen.“ —

Von solchen Prinzipien, Bedingungen und Prämissen ausgehend schuf Wagner seine Kunst. Diese Kunst entwächst unmittelbar dem Schoosse der Natur; sie ist eine kerngesunde, ernste Kunst. Darum verlangt Wagner zu richtiger Empfängnis seiner Kunst vor allem einen gesunden menschlichen Organismus. Ja, gesunde Sinnesorgane, ein reinmenschliches Herz und frohe Begeisterung. Ein solcher Organismus gewinnt sein höchstes künstlerisches Ausdrucksorgan in der Musik, wie sie Wagner meint — schuf.

Machen wir uns also zunächst „musikalisch“ im Sinne Wagners und Platons, um die Kunst Wagners völlig aufnehmen und vertragen zu können: „Wer also am schönsten der Musik die Gymnastik beimischt und diese im richtigsten Maasse der Seele zuführt, den dürften wir wohl mit vollstem Recht für den vollendet musischen und wohlgestimmten erklären, weit mehr als den, welcher die Saiten zu einander ordnet. — Die Harmonie seines Körpers nur des Einklanges in der Seele wegen herzustellen suchen .... wenn er in Wahrheit ein musisch gebildeter sein will.“ (Platon. Staat γ. 412^e und δ. 591^d.)

„Lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerke —, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!“

(Richard Wagner.)

Lebenslauf.

Ich Georg Wrassiwanopulos-Braschowanoff, grichisch-katholisch, wurde am 23. April 1870 als Sohn des Kaufmanns Demeter Braschowanoff und seiner Ehefrau Authendo zu Warna in Bulgarien geboren. Meine Schulbildung erhielt ich zuerst in Warna, dann in Athen, wo ich auf dem A. Gymnasium das Abiturientenexamen bestand. Sodann bezog ich die Universität in Athen, um dort klassische Philologie zu studieren. Ich hörte bei den damaligen Herren Dozenten der philosophischen Fakultät, nahm an den Uebungen des philologischen Seminars teil, bestand das akademische Vorexamen (ἐξετάσεις γενικῶν μαθημάτων) und erhielt am Ende des Jahres 1893 eine staatliche Anstellung als Gymnasiallehrer für klassische Philologie in meiner Geburtsstadt. Nach fünfjähriger Tätigkeit verliess ich mein Amt, um in Deutschland Philosophie und Aesthetik zu studieren. In dieser Zeit verdanke ich den Universitäten Jena und Erlangen reiche wissenschaftliche Anregung und insbesondere bin ich den Herren Dozenten Eucken, Liebmann, Hirzel, Noack, Gräf, Dinger, Falckenberg, Römer, Bulle und Leser für ihren fördernden Rat zu tiefstem Dank verpflichtet.

G. Wrassiwanopulos-Braschowanoff.

ML 410 .W19 W94 C.1
Richard Wagner und die Antike
Stanford University Libraries
3 6105 042 782 131

DEC 17 1975

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.

AUG 04 1992